

707
Sch4k

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Class
707

Book
Schfk

Volume

Heyne Library 1909

My 09-10M

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
BOOKSTACKS

DIE
KUNSTGESCHICHTE

AN UNSERN
HOCHSCHULEN

VON
AUGUST SCHMARSOW



BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1891

707
Sch4k

Inhalt

	Seite
Deutscher Kunstsinu und akademische Bildung	1— 4
Die gegenwärtige Lage der Kunstgeschichte an unsern Hochschulen	5— 32
Berliner Streit — K. Museen — K. Universität — Die Kunst- geschichte an unsern Hochschulen — Kunstgeschichte und Kulturgeschichte.	
Das Studium der Kunstgeschichte	33—101
1. Prinzipien und Anfangsgründe	33— 46
Wort oder Anschauung — Einführung der Anfänger — Hilfs- disciplinen.	
2. Historische Auffassung	47— 63
Vorgelücktere — Heimat und Fremde — Organische Kunst- entwicklung (Italien und Holland).	
3. Aesthetisches Urteil	64— 74
Kunstgeschichte und Aesthetik — Stillehre — Psychologische Aesthetik.	
4. Methodische Schulung	75— 88
Exakte Beobachtung — Beschreibung und Schilderung — Praktische Anleitung zur Kennerschaft — Seminaristische Be- handlung — Professoren in partibus.	
5. Kunsthistorisches Examen	89—101
Promotion — Staatsprüfung — Stipendien und Institute — Lehrkurse in Museen — Technische Hochschulen und Kunst- akademien.	
Kunstverständnis und ästhetische Erziehung	102—119
Kunstgeschichte für alle Fakultäten — Bedenken — Die letzten hundert Jahre — Kunstlehre.	
Gemeinsames Ziel der Naturlehre und der Humaniora.	

»Die Kunst ist für Alle«, wiederholt man uns Deutschen bei jeder Gelegenheit, als sei es selbstverständlich und ausgemacht. In Wahrheit aber bedeutet das Wort noch nichts als eine ideale Forderung, oder eine liebenswürdige Selbsttäuschung, oder kurzweg eine Lüge. Weder die Kunst ist für Alle, noch sind Alle für die Kunst. Und das Letztere wäre doch so vielfach Voraussetzung des Ersteren, daß wir die Kunst, die wir haben, nicht tadeln wollen, wenn sie noch nicht für Alle ist, vielmehr darnach fragen möchten, wie weit Alle, an die sie sich wendet, ihr entgegenkommen oder wenigstens ihr öffnen, wenn sie anklopft.

Wir lassen uns sagen, in Deutschland sei die Kunst wieder ein Gegenstand allgemeiner Teilnahme geworden; aber wie viele sind es, die wirklich daran glauben? Die Annahme, ihre Schöpfungen würden als Besitztum der Nation betrachtet, dessen Wert auch nur den Gebildeten zum Bewußtsein gekommen, geht schon zu weit oder schränkt die Gemeinde der Gebildeten sehr ein; denn man rühmt es gar als Vorzug: »der natürlich gesunde Sinn des Volkes bringe solcher Tätigkeit von vorne herein eben keine besondere Achtung entgegen, und die übertriebene Wertschätzung, welche ihr heute unter den Kulturvölkern zu Teil wird, sei nur eine gefährliche Krankheit«. — Wie Wenige haben sich klar gemacht, daß wir es nicht mit einem Geistesluxus zu tun haben, der freilich ein angenehmer Schmuck, doch entbehrlich wäre, wie die farbenprächtigen Blumen eines Ziergartens, die keine Früchte tragen. Wie Wenige vollends sind zu der lebendigen und standhaften Ueberzeugung durchgedrungen, eine wie hohe unveräußerliche Bedeutung der Kunst in der Oekonomie unseres Geistes zu-

komme, und unter allen natürlichen Ausfserungen des Seelenlebens ihr stets verbleibe! So weit sind auch die Gebildeten noch nicht heutzutage.

Wer die Kunst als solche liebt, ist dazu erzogen worden; wer Sinn dafür mitbringt, muſs lernen ihn zu betätigen ehe er verkümmert; wer empfangen und genieſsen will, was sie bietet, muſs die Organe bilden, die dazu nötig sind wie zu jeder Vermittelung zwischen uns und der Außenwelt. Es ist Sache der Erziehung, des Unterrichts. Und wo es sich um Bildung handelt, da spielen in Deutschland immer die Schulen eine groſe Rolle, ja nicht zum wenigsten die gelehrten. Wo sonst wol die Erziehung im elterlichen Hause, die wertvollste Ueberlieferung der Familie aufgerufen wird, da leiten bei uns tausend Fäden hinüber zu unsern Hochschulen, den obersten Stätten der Bildung, wo so Viele die entscheidende Anregung fürs Leben gewinnen und oft auch, mehr vielleicht als gut ist, den Maſsstab ihres Urteils fertig in sich aufnehmen.

Wenn also die Kunst für Alle sein soll, wenn wir erwarten oder wünschen, daſs ihr lebhaft und aufrichtige Teilnahme aus allen Kreisen des deutschen Volkes entgegenwinke, und daſs ihre Schöpfungen wirklich als natürliche Offenbarungen der Volksseele sich darstellen, so darf unter den heutigen Verhältnissen auch die Beziehung der Kunst zu unseren höheren Lehranstalten den Anspruch erheben, einmal für sich in ernster Betrachtung erwogen zu werden.

Gehen wir auch hier von der Sachlage aus, wie sie ist, ohne Beschönigung aber auch ohne Entstellung, so darf Alles, was an unsern Hochschulen zum Verständnis der Kunst geschieht oder geschehen könnte, mit der nämlichen Aufmerksamkeit ins Auge gefaſt werden, wie alle andern Lehren und alle sonstigen Eindrücke, die der heranwachsenden Jugend von jeher an den Mittelpunkt unseres geistigen Lebens geboten werden. Wer einmal in der Geschichte unserer deutschen Literatur beobachten gelernt hat, wie im vorigen Jahrhundert die köstlichsten Früchte gereift sind, und welchen Anteil tatsächlich Theorie und Kritik an jener Blüte der Dichtung genommen, der wird heute noch unser Bestes verdanken, der wird es auch in unsern Tagen nicht befremdlich oder beklagenswert finden, wenn an der wachsenden Empfänglichkeit für bildende Kunst die selben Hebel in Tätigkeit treten. Es mag getrost auch hier gehen wie dort. Gelingen uns vorerst

auch nur mit künstlichem Pumpenwerk das frische Quellwasser aus lang verschütteten Tiefen emporzubringen oder mit verständiger Berechnung artesische Brunnen anzulegen, bis eines Tages ein natürlicher Quickborn nach dem andern hervorbricht. Dann werden an allen Ecken und Enden die jungen Bäche schon ihre Wege finden und, zum breiten Strom vereinigt, unaufhaltsam dahinfluten. Bis dahin aber hat es noch Weile.

Wo mit der deutschen Bildung gerechnet werden muß, wie wir sie ererbt, wo nicht phantastischer Glaube wähnt, es könne über Nacht ein Wunder geschehen und Hindernissen und Schwierigkeiten zum Trotz sich auf einmal Alles verwandeln, da weiß man auch, wie innig die Gebiete der wissenschaftlichen und der schöpferischen Tätigkeit bei uns Deutschen durchwebt sind, wie ihre Lebensbedingungen überall hinüber- und herübergreifen gleich den Wurzeln und Kronen in unserem Walde. Statt die theoretischen Neigungen und gelehrten Anwendungen des deutschen Kunstsinnes zu verspotten, wird man vielmehr versuchen daraus Nutzen zu ziehen und aus diesen verschrieenen Feinden alles gesunden Gedeihens der bildenden Phantasie vielmehr freiwillige oder unfreiwillige Bundesgenossen zu machen verstehen. Vielleicht ist deren Hülfe und Förderung am rechten Ort nicht so ganz zu verschmähen, sondern bedeutet schon deshalb einen Vorzug, weil sie auf unserer eigensten Naturanlage beruht, von der blinde Nachahmung fremder Vorbilder nur abirrt zum eigenen Schaden. »Er hat die Fehler seiner Tugenden«, heißt es; also werden wir auch umgekehrt wol die Tugenden unserer Fehler als unzertrennlichen Wert besitzen.

Und echtes wahres Eigentum einer Nation ist immer nur das gewesen und kann nur das werden, was aus dem Volke selbst herausgegriffen wird, was die in ihm schlafenden Regungen und Gedanken am deutlichsten zur Erscheinung bringt, seinen Bedürfnissen zur rechten Stunde am vollsten entspricht. Wir Deutschen haben nicht die natürliche Begabung für künstlerische Dinge, sagt man, also auch nicht die angeborene Freude daran wie unsre Nachbarn. Der Hang des Italieners zur Darstellung der eigenen Person bekommt für uns so leicht den Beigeschmack eitler Selbstgefälligkeit, die Gewandtheit des Franzosen in formeller Eleganz erweckt so leicht den Verdacht überlegener Spielerei, der die Sache nicht ernst bleibt. Aber steckt dem Romanen der Künstler im Leibe, so wohnt uns die Liebe zum

Schönen vielleicht tief im Gemüte, und schlägt die fremdartigen Wege zur Befriedigung ihrer Sehnsucht nur ein, weil die Innerlichkeit ihres Wesens zu voll hervorbricht und durch lange Ungunst der Geschicke die Leichtigkeit des Ausdrucks und seine einfachsten Mittel verlernt hat. Dann käme es gerade darauf an, sich auf sich selber zu besinnen, unsern eigensten Charakter auch von dieser Seite erst verstehen zu lernen, durch theoretische Vertiefung und kritische Reinigung zu neuem fröhlichem Werden vorzudringen. Unerträglich ist nur der Stillstand.

Die Lage der Kunstgeschichte

Die Erweckung des wissenschaftlichen Bewußtseins der Kunst, die Einführung ihres vollen Einflusses in die edelste Bildung, die wir als geistiges Eigentum der Nation auf die heranwachsenden Geschlechter vererben, gehört sicherlich zu den Aufgaben unserer deutschen Hochschulen.

Die Frage, was hier als Lehre zum Verständniß der Kunst vorgetragen werden könne, oder was als »Kunst- und Kulturgeschichte« an Akademien und Universitäten gelehrt werden solle, ist denn auch mehrfach bereits der Gegenstand öffentlicher Besprechung geworden. Sie darf um so mehr auf Beachtung denkender Köpfe rechnen, als uns »der Aufgang einer kommenden künstlerischen Bildung«, wenn auch mehr ahnungsreich als aussichtsvoll verheißt ward, und jemehr die Besorgnis laut wird, das kommende Jahrhundert werde als undankbarer Sohn das gewonnene Erbe der Väter verschleudern.

Berufene und unberufene Stimmen haben sich auch hier vernehmen lassen; festliche Gelegenheiten sind benutzt, in gemeinverständlichem Vortrag dem allgemeinen Interesse Willkommenes zu bieten, Antritts- und Rektoratsreden sind gehalten, über die Berechtigung des eigenen Berufes oder seine Beziehung zur gemeinsamen Tätigkeit Rechenschaft zu geben. Dies Alles zu benutzen und zu verbinden ist nicht unsere Absicht. Es fehlt an der friedlichen Muße und glücklichen Laune, der wir es gern überlassen die akademische Schnitzerei um ein Blümchen weiter zu vermehren. Die Lage der Dinge selbst, die erklärter Mafsen nicht ist, wie sie sein soll, fordert uns heraus zu ernstlichem Bemühen. Stillschweigen ist klug, Zuwarten gewiß sehr weise, aber ebenso oft ein Zeichen der Ratlosigkeit oder der Feigheit;

— Aussprechen, auch ohne äußerlichen Erfolg, doch eine innere Erlösung. Abwägen was hüben und drüben in die Wagschale geworfen ward, kann zur Pflicht werden; — eine solche liegt uns leider zunächst ob.

Zwischen zwei namhaften Fachmännern ist ein Widerspruch hervorgetreten, der jeden Beteiligten aufruft, sich mit den Ansichten abzufinden, die einander gegenüber stehen. Wenn sie unvereinbar sind, wie sie sich geben, gilt es Partei zu ergreifen in dem Krieg der Meinungen, aus dem jeden Augenblick Tatsachen entspringen können, die — einmal vorhanden — sich hart bedrängen, vielleicht schon im Werden einander stoßen und das Gute, das beide enthalten mögen, gefährden — oder verkommen lassen im Stillstand.

Sind vollends die beiden Gegner als Vertreter ganzer Berufsklassen angesehen, oder sind gar geistige Strömungen im Spiele, die uns selber ergreifen können, so wird es zum unweigerlichen Gebot, mit den Ueberzeugungen und Erfahrungen, die hier in Konflikt geraten, ernstlich und ehrlich zu ringen, nach bestem Wissen und Gewissen Anteil zu nehmen an ihrer Ausgleichung, Beförderung oder Bewältigung. Dergleichen Erörterungen der Sachlage gewinnen weiter greifende Bedeutsamkeit, wenn die Meinungsverschiedenheiten in der Hauptstadt des Reiches zum Ausbruch gekommen und die vornehmsten Bildungsanstalten von Berlin dabei betroffen sind. Je größer der Anspruch auf die tonangebende Stelle, je unausbleiblicher die Wirkung des Vorortes auf die Provinzen, desto verhängnisvoller wäre Anerkennung und Fortbestand eines solchen Schisma.

Proklamiert ist es bereits; darüber kann kein Zweifel dauern, selbst wenn man nicht wahrhaben will, daß man sich befehde. Wer in irgend einer Weise von den Ansichten Kenntnis genommen hat, welche von Herman Grimm und Wilhelm Bode in Berlin über das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte und über die Erziehung zum Kunststudium geschrieben und in angesehenen Zeitschriften gedruckt worden sind, der muß den Eindruck empfangen haben, es handle sich um einen tiefgehenden Bruch zwischen Grundlagen und Zielen der Bildung, und wird sich über die Tragweite eines solchen Gegensatzes keiner gutherzigen Täuschung hingeben. Wer nicht eben gewöhnt ist, die Innenseite solcher Erscheinungen zu betrachten, wird vielleicht durch die Stellung der beiden Männer darauf hingestossen, daß

es doch nicht auf eine Laune oder leichtfertige Komödie, der vielleicht ganz andre persönliche Motive zu Grunde liegen, hinauslaufen kann. Der Eine ist ordentlicher Professor der Neuern Kunstgeschichte an der K. Universität, der Andre Direktor der Gemäldegalerie und gleichzeitig der Abteilung für christliche Skulptur an den K. Museen in Berlin.

Kundige freilich, die in den mannichfaltigen Betrieb der beiden Anstalten eingeweiht sind, wissen wol, wie lange und ruhig Meinungsverschiedenheiten, Gegensätze aller Art neben und mit einander bestehen können, ohne den Fortgang auch nur im Geringsten zu stören oder die gedeihliche Entwicklung des Ganzen tatsächlich zu beeinträchtigen. Sie werden sich durch Aussprache von Differenzen nicht sogleich beirren lassen. Aber wie viele sind deren unter den Lesern der Deutschen Rundschau und der Preussischen Jahrbücher? — Nachdem der vorhandene Zustand einmal aufgehört hat, lediglich innere Angelegenheit zu sein, und von beiden Seiten vor das Forum der Oeffentlichkeit gezogen worden ist, die ein Anrecht hat an der Entscheidung teilzunehmen, — scheint es doch noch geraten, die Kritik und weitere Discussion den Berufsgenossen zu vertrauen, die mit den besonderen Bedingungen beider Wirkungskreise wol bekannt sind. Doch wird man gerade diesen weder die Kurzsichtigkeit noch die Gewissenlosigkeit zutrauen, den Ernst der Lage zu verkennen oder zu vertuschen.

Es kommt darauf an, den Zwiespalt möglichst mit den eigenen Worten der beiden Stimmführer zu charakterisieren, d. h. es sind Einzelheiten, die sich sonst zusammen fassen liefsen, hier unvermeidlich. Mag denn Stich für Stich mit offenen Karten gespielt werden.

»Vom jetzigen Direktor der Berliner Bildergalerie, — schreibt H. Grimm in der Deutschen Rundschau (März 1891), — sind im Laufe des vorigen Jahres eine Reihe von Meinungsäußerungen bekannt gegeben worden, welche geradezu Forderungen stellen, und deren Nichtbeachtung den Docenten an der Berliner Universität zum Vorwurf machen.«

»Als den Kern der Ueberzeugungen des jetzigen Direktors der Gemäldegalerie stelle ich, gewifs mit seiner Zustimmung folgende Sätze hin:

1) Die Professuren der Neuern Kunstgeschichte sollten an

denjenigen Universitäten, denen größere Kunstsammlungen fehlen, aufgehoben werden.«

Bode selbst hatte in den Preussischen Jahrbüchern (März 1890) seine Bedenken minder schroff formuliert: »Die Frage liegt sehr nahe, ob wir recht tun ein Fach wie die Kunstgeschichte in der Weise auf den Universitäten und auf den Akademien zu kultivieren, wie es jetzt geschieht. Sollte nicht, mit Ausnahme der größeren Universitäten, namentlich derer, welche hervorragendere Kunstsammlungen am Platze haben, eine Vereinigung des kunstgeschichtlichen Unterrichts mit einer Professur für Geschichte, Philosophie oder Aesthetik (je nach der Veranlagung und den Studien der fraglichen Persönlichkeit) das richtigere sein? — Jedenfalls scheint mir der Gesichtspunkt unseren Studenten im Allgemeinen Freude an der Kunst und etwas Verständnis für dieselbe beizubringen, weit wichtiger wie der der Erziehung von Kunsthistorikern auf den Universitäten. Vor allem sollten aber an den Kunstakademien und allen ähnlichen Anstalten diese allgemeinen Gesichtspunkte für die Vorträge über Kunstgeschichte in erster Reihe beobachtet werden.«

Wir werden natürlich im Verfolg unserer Betrachtungen versuchen müssen, dieser Fragestellung Bodes, der übrigens mit solchen schon mehrfach erwogenen Gedanken keineswegs allein steht, gerecht zu werden. Gewöhnlich sind es allerdings die Laien oder doch Vertreter fremder Fächer, denen der Betrieb der Kunstforschung überhaupt unklar ist, nicht Fachgenossen selbst, die derartige Erwägungen äußern; gerade daraus aber erhellt die Notwendigkeit sich sachgemäß zu verständigen.

Zum Mittelpunkt des Berliner Streites in seiner persönlichen Wendung führt uns der Vorwurf Bodes: »ihr Streben und ihren Stolz setzen wenigstens die Docenten an der Universität darin, wieder Fachmänner auszubilden: so werden jährlich Dutzende von Spezialisten in Kunstgeschichte auf unseren Universitäten groß gezogen, von denen kaum für den zehnten Teil eine Verwendung im praktischen Leben vorhanden ist, ganz abgesehen davon, daß denselben für die Stellung an den Museen noch immer durch Künstler, Archäologen, Architekten u. s. f. die gefährlichste Konkurrenz gemacht wird.«

Gegen diesen Vorwurf richtet sich im Wesentlichen die Dar-

stellung Grimms über seine eigene Lehrtätigkeit in Berlin und seine Auffassung der Neuern Kunstgeschichte, wie sie an Universitäten überhaupt gelehrt werden sollte. Da aber Berlin ohne Zweifel zu denjenigen Orten gehört, wo dem Docenten hervorragende Kunstsammlungen zu Gebote stehen, so trifft gerade hier die nächste Forderung Bodes zu:

2) »Der Inhalt der Museen sollte für die Universitätsvorlesungen besser ausgenutzt werden. Die jungen Leute, welche in Berlin dem Studium der Neuern Kunstgeschichte obliegen, sollten von den Docenten zur Beamtenlaufbahn an den Museen vorbereitet werden.« — »Zugleich wird ein Unterschied zwischen den Vorlesungen über Neuere Kunstgeschichte »in denen von Literatur die Rede sei« mit denen aufgestellt, welche sich mit der »eigentlichen Kunst« beschäftigen.«

Die Nichtbeachtung dieser Forderung wäre es also, die den Docenten an der Berliner Universität zum Vorwurf gemacht wird. Das Verlangen »der wissenschaftliche Betrieb der Neueren Kunstgeschichte an dieser oder jener Universität müsse in notwendigem Zusammenhange mit dem zufälligen Inhalte der auf ihr befindlichen Kunstsammlungen stehen«, wie Grimm sich ausdrückt (S. 392), d. h. der Kunsthistoriker solle die Wahl seiner Vorlesungen von dem besonderen Bestande der Kunstschatze abhängig machen und seine Darstellung dadurch bestimmen lassen, ist wol in dieser Form nicht ausgesprochen worden, kann auch einem Manne wie Bode nicht beigemessen werden. Dagegen haben wir die Ansprüche in ihrer obigen Fassung zu prüfen und uns ein Urteil über ihre Berechtigung oder ihre Abweisung (bei Grimm a. a. O. S. 405^{ff.}) zu bilden.

Man sieht, der Widerspruch über das Lehrfach an unsern Hochschulen geht bis an die Frage nach der Existenzberechtigung im Allgemeinen und dreht sich im Besonderen um die Leistungen der Berliner Professur für die Anforderungen der Museumsverwaltung, deren Betrieb einer erklecklichen Anzahl wissenschaftlich vorgebildeter Fachmänner bedarf, die schliesslich von Hochschulen herkommen müssen.

Gerade in dieser Erwartung tritt jedoch der Zwiespalt mit dem Universitätsbetrieb in Berlin, wie er gegenwärtig ist und bleiben will, zu Tage. »Dieses Auftreten eines Museumsbeamten darf nicht überraschen, erklärt H. Grimm. Die Herren finden in ihren Wünschen, soweit dergleichen sichtbar wird, volle Befriedi-

gung, und es steht ihnen auch Niemand gegenüber, der diese Vorteile ihnen streitig machte. Es ist deshalb sehr natürlich, daß sie ihre Anschauungen über den wissenschaftlichen Betrieb der Neuern Kunstgeschichte auch auf der Universität als die maßgebenden ansehen, und es liegt nicht in meiner Absicht, ihnen hier zu widersprechen.« Weshalb nicht, fragen wir. Entweder sind die geäußerten Meinungen ernst genug, um eine gründliche Widerlegung *ex officio* unabweisbar zu machen, oder sie sind so belanglos, daß man achselzuckend oder lächelnd darüber hinweggehen kann, wie hier doch nicht geschieht.

»Der Berliner Museumsbeamte hat das Recht, ja die Pflicht, sich an dem zu begeistern, was seiner Fürsorge anvertraut ist.« — »Die Aufgabe des Universitätslehrers ist weder, die Studenten als zünftige Gemäldekennner zu behandeln, noch sie dazu zu erziehen.« An Bestimmtheit läßt der Widerspruch nichts zu wünschen übrig. Und wenn auch vermieden werden soll »die persönliche Auffassung von Neuerer Kunstgeschichte«, als akademisches Lehrfach, der »Kunstgeschichte der Museumsbeamten« gegenüber zu verteidigen oder gar diese anzugreifen, so ist damit doch ein prinzipieller Unterschied zwischen zwei Arten von Kunstgeschichte proklamiert, je nachdem sie vom Universitätsprofessor oder aber vom Museumsbeamten betrieben wird, und so vor allen Zeugen das Tischtuch zwischen beiden zerschnitten.

Tritt nun an anderer Stelle bei Grimm auch ein »lehrender Museumsbeamte« auf (S. 406), so fragen wir billig weiter, was diese neue »Kunstgeschichte der Museumsbeamten« sei, und erfahren die erstaunlichsten Tatsachen.

»In Berlin liegt der sichtbare Betrieb der Neueren Kunstgeschichte nur in den Händen der Museumsbeamten. Ihnen allein ist die Weiterführung der Umarbeitung des Naglerschen Künstlerlexikons übertragen worden. Von ihnen wird das Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen redigiert und zum größten Teil verfaßt. Von ihnen werden die vom Staate unterstützten großen Publikationen von Handzeichnungen besorgt. Durch sie ist der mit Neuerer Kunstgeschichte sich beschäftigende Verein gegründet worden und sie leiten ihn.«

Da hätten die Berliner Museumsbeamten allerdings Alles, was sonst dem wissenschaftlichen Betrieb der Universität anver-

traut oder zur Belebung desselben geschaffen zu werden pflegt. *Beati possidentes!* Und es handelt sich nicht bloß um geistige Güter, sondern um den Aufwand erklecklicher Summen und realer Vorteile. Und die Fachmänner der Berliner Universität oder andre wären von alledem ausgeschlossen? — etwa willkürlich durch die General-Direktion der K. Museen oder durch ministerielle Verfügung davon ferngehalten, oder sonst wie?

Ob die Weiterführung des Künstler-Lexikons, welche zuerst von Julius Meyer, dann von Herm. Lücke, endlich von H. v. Tschudi redigiert worden, eine beneidenswerte Aufgabe für Universitätslehrer wäre, besonders seitdem keine Monographien mehr darin Platz finden, sondern Alles auf das Notwendigste eingeschränkt werden soll, wollen wir dahingestellt sein lassen, zumal da das Unternehmen selbst nur bis zur Mitte des Buchstaben B gediehen und dann völlig eingegangen ist. Was die Sache betrifft hatte schon Anton Springer gesagt: »Wir beherbergen viel zu viele Künstler in unseren kunsthistorischen Büchern; wir füllen die letzteren mit so vielen Namen aus, daß für die Sache, nämlich für die Schilderung der stetigen Kunstentwicklung und für die Erzählung der großen Schicksale in unserem vergangenen Kunstleben, kein Platz übrig bleibt. Ihre Namen und ihre Wirksamkeit sollen nicht in Vergessenheit geraten. Dafür sorgen Künstlerlexika, historisch-statistische Uebersichten, Lokalgeschichten. Die »Kunstgeschichte« kennt nur Persönlichkeiten, in welchen sich die herrschende Richtung typisch widerspiegelt, oder welche auf den Gang der Entwicklung Einfluß geübt haben.« Da Herman Grimm mit dieser Auffassung, wie überall ersichtlich, prinzipiell übereinstimmt, so läge für ihn in der Uebertragung des Künstlerlexikons an die Museumsbeamten höchstens ein berechtigter Grund vor, die Spezialarbeit dieser von der historischen Darstellung der Universitätslehrer zu unterscheiden, aber keine Veranlassung zur Klage.

Im »Jahrbuch der k. preufs. Kunstsammlungen« las man unter den Namen der Herausgeber während der achtziger Jahre dauernd auch Herman Grimm. Weshalb ist er ausgeschieden, wenn der Wunsch, den Einfluß der kunstgeschichtlichen Wissenschaft aufrecht zu erhalten, in ihm lebendig war? Der Redakteur hat unseres Wissens nichts mehr mit den K. Museen und der Nationalgalerie zu schaffen, wenn auch zahlreiche Vertretung durch jüngere Museumsbeamte die Verantwortlichkeit wie den einheitlichen Zug überhaupt in Frage stellen.

Dagegen besteht bei jeder Abteilung der K. Museen eine Kommission von Sachverständigen, welche unter Vorsitz des betreffenden Direktors über die Ankäufe von Kunstwerken zu beschließen hat. Sind in diesen Kommissionen keine Gelehrten der Berliner Universität, keine Historiker der Kunst vor allen Dingen, deren Einfluß verhindern könnte, daß z. B. die Gemäldegalerie »dem Kabinete eines reichen und unterrichteten Kunstfreundes« vergleichbar werde, »der ohne öffentliche Zwecke zu verfolgen das ihm Zusagende erwirbt« (Grimm, S. 409,2)? Sonst besteht doch wol eine lebhafte Verbindung mit der Universität. Um Curtius, Erman, Furtwängler, u. A. garnicht zu nennen, ist nicht neuerdings Reinhold Kekulé Direktor der Abteilung für antike Skulptur an den Museen geworden und zugleich Professor der alten Kunstgeschichte an der Universität? — gewiß ein Beweis, daß die Vereinigung des akademischen Lehramts mit der Direktion einer Museumsabteilung, wie z. B. der Gipsabgüsse oder der graphischen Reproduktionen durchaus als natürlich erkannt wird. — Wir fragen erstaunt, wie sind daneben in der Neueren Kunstgeschichte, die doch ganz denselben Lebensbedingungen unterliegt, Verhältnisse wie die in Berlin geschilderten überhaupt denkbar oder gar für Jahrzehnte haltbar? Uebernimmt die Generaldirektion der K. Museen die Verantwortung dafür, oder wer trägt die Schuld daran, daß hier ein Stillstand, ein Rückschritt eingetreten? — Oder ist trotzdem Alles in bester Ordnung?

Nach Grimms Darstellung sollte man fast meinen, es sei gegen diese Zustände nichts einzuwenden; denn in der wissenschaftlichen Hauptsache wird das anerkennende Zeugnis ausgestellt: »das Jahrbuch enthält meist wertvolle Aufsätze, die Publikationen sind meist ausgezeichnete Leistungen«. Mehr kann von dem sichtbaren Betrieb der Neueren Kunstgeschichte nicht verlangt werden. Also wäre der einzige Fehler, daß er so ausschließlic in den Händen der Museumsbeamten liegt. Oder was wollen diese Klagen, — ein Armutszeugnis oder eine Machtfrage bedeuten? Oder sind alle solche befremdlichen Tatsachen, die dem Fernerstehenden nur ein Zerrbild erwecken, vielmehr Symptome innerhalb eines größeren Entwicklungsprocesses, und bedürften nur genauerer Beobachtung und umfassenderer Beurteilung, um uns in ihrem Sinn und Wesen verständlich zu werden? — Weshalb versucht man nicht über persönliche Differenzen zum Wol der Sache hinauszukommen, der wir doch alle dienen? Da nützt es nicht mehr zu

erzählen, wie der Meinung des Einzelnen nach die Dinge liegen; es fragt sich, ob sie so bleiben dürfen.

Seitdem »die Neuere Kunstgeschichte aus der Sphäre schriftstellerischer Privatarbeit einzelner ausgezeichneten Forscher heraus zu einer festen Wissenschaft erhoben wurde«, deren Centrum Berlin sein soll oder sein möchte, hat sich vielleicht Manches umgestaltet, wie es in der Natur der Sache liegt, die man erst im weitem Verlauf nach ihrem ganzen Umfang ermessen lernte. Besonders durch das Aufblühen der Museen mußten die scheinbar nur literarischen Zustände und Bestrebungen eine tiefgehende Wandlung erfahren, die grade die ausgezeichneten Schriftsteller nicht voraussehen mochten, und vielleicht ist heute eine Rückwirkung der Museen auf den Betrieb des Universitätsstudiums unausbleiblich geworden, noch ehe die Männer, die anfangs zur Förderung beigetragen, diese Folgen ihrer eigenen Wirksamkeit gewahr werden, oder sich auch mit solchen Teilen des neuen Wachstums abzufinden vermögen, die ihrer eigenen Anlage weniger entsprechen. Wenn der Ruf: »Besen, Besen, seis gewesen!« nichts hilft, so heißt das Zauberwort vielleicht »Sesam, öffne Dich«, um vorwärts zu dringen. Es ist auch eine allgemein menschliche Erscheinung: wenn Söhne mündig werden, pflegen Väter zu murren, bis sich auch in dem neuen Willen die verwandte Art deutlich herausstellt und in andrer Mischung die selbe Tüchtigkeit bewährt.

Man braucht, um zu gegenseitiger Anerkennung zu kommen, für die Mängel nicht blind zu sein; aber man muß das Auge offen halten für berechnigte Eigenart, ja für zeitweilige Einseitigkeiten, die sich selber ermüden und zu Ende treiben, um andern Platz zu machen, aber alle nacheinander zur gegenseitigen Ergänzung und zur Vervollständigung des einen Ganzen beitragen, das der freie Beurteiler stets als Einheit überschaut. Geben diese Aeufserungen der beiden Stimmführer, wie sie vorliegen, ein ganz richtiges und vollständiges Bild von der Sachlage in Berlin? Bestehen diese Gegensätze, wie sie in öffentlicher Verhandlung zu Tage treten, hier absichtlich zugespitzt dort gelegentlich herausplatzend ohne bestimmt ein Ziel zu treffen, tatsächlich so unvereinbar, wie sie scheinen? Sind sie, vor allen Dingen, in den beiden Kreisen der Bildung wesentlich begründet, welche hier ihre Mittelpunkte weit von einander rücken, ihre Peripherieen durchschneiden und ganz von einander lostrennen möchten, als hätten sie möglichst wenig miteinander gemein?

Wenn unsere Museumsbeamten ihre aus eigener Tätigkeit gewonnenen Anschauungen über den wissenschaftlichen Betrieb der neueren Kunstgeschichte auch auf den Wirkungskreis der Universitätslehrer übertragen, so kann dies selbstverständlich nur relativen Wert haben. Wer sich ernstlich bemüht, diesen Erfahrungen gerecht zu werden, mag hier größeren, dort geringeren Nutzen daraus ziehen, je nach dem weiteren oder engeren Horizont jenes Beamten, nach der Art seiner eigenen Ausbildung, die bei der Mehrzahl unserer Museumsdirektoren doch völlig auf akademischer Grundlage beruht. Wer seit Jahrzehnten außer Berührung mit dem Universitätsstudium im praktischen Amte tätig ist, ohne täglichen Verkehr und Gedankenaustausch mit Lehrern oder Studierenden seines eignen oder eines verwandten Faches, der kann natürlich nichts unmittelbar Maßgebendes für den Unterricht an unsern Hochschulen vorbringen, die ihren eignen Bedingungen gehorchen. Und läßt er sich beikommen, die Anschauungen seiner Berufssphäre kurzer Hand als gültig für die fremde hinzustellen, so überläßt er sich einer kurzsichtigen Selbsttäuschung, die nicht weiter beunruhigen kann, es sei denn durch den Nachdruck, den außerordentliches Ansehen über den eigenen Beruf hinaus zu geben vermöchte. Sonst wird eine gewagte Ueberschreitung der Kompetenz nur ihn selber kompromittieren, ebenso wie ausfällige Heftigkeit ohne Herausforderung oder wie Entstellung der Tatsachen.

Es ist ja nicht unbekannt, daß die Vermehrung des Beamtenstandes, welche die Verwaltung unserer Museen und deren äußere Erweiterung oder innere Gliederung erfordert haben, zu einer Zeit vor sich gehen mußte, wo das Vorhandensein einer entsprechenden Anzahl gleichartig geschulter Arbeitskräfte für diese Functionen noch nicht zu erwarten war. Die jetzigen Direktoren, Direktorialassistenten, wissenschaftlichen Hilfsarbeiter sind aus den verschiedensten Berufsklassen und Studiengebieten hervorgegangen, welche die Universitas literarum oft nur noch mit lockerem Bande umfaßt. Es sind unter denen, die sich »Kunsthistoriker« nennen, Juristen, Theologen, Architekten, ja sogar Mediziner, seltener geübte Philologen oder gar geschulte Historiker. Wenn man Umfrage hält, was jeder von Hause aus studiert hat, sind die Verwandlungsgeschichten nicht selten überraschend genug, zuweilen ein ungern aufgeschlagenes Kapitel. Die eigentlichen Kunsthistoriker oder für dies Studiengebiet planmäßig vorbereiteten Fachmänner gehören zu den Ausnahmen oder dringen erst

allmählich von unten herauf in die jetzige Verwaltung ein. Und da es früher an vielen Orten überhaupt keine Gelegenheit gab, sich kunsthistorisch zu orientieren, so kann das garnicht anders sein. Archäologen gelten immer noch für die bestlegitimierten Anwärtler und für allberechtigt, wie die Juristen sonst, ob auch die Sammlungsbestände den speziellen Vorkenntnissen der klassischen Sphäre so fern stehen wie nur möglich. Auch der Generaldirektor der K. Museen ist bekanntlich Archäologe; — wie lange bekleidete dieses Amt überhaupt kein Mann der Wissenschaft! Und selbst an Universitäten hört man gelegentlich, dafs es nur darauf ankommt, sich in irgend einem Fach die methodische Schulung erworben zu haben, um in allen Sätteln gerecht zu sein.

Diese Buntscheckigkeit der Vorbildung gewährte für den Anfang ihre schätzenswerten Vorzüge; es entstand durch Uebertragung der Methode, der Auffassung, der Darstellung, wenn überhaupt dergleichen Errungenschaften mitgebracht wurden, eine Vielseitigkeit, die dem umfassenden Charakter des Gesamtbetriebes und der mannichfaltigen Verwertung des Materiales nur zu Gute kommen konnte. Natürlich mußte dabei viel Dilettantismus in den Kauf genommen werden; aber damit beginnt jede Wissenschaft. Eine gewisse Unsicherheit über die Gesichtspunkte, eine unverkennbare Ungleichmäfsigkeit in den Formen der Bearbeitung des Vorhandenen mag lange fühlbar bleiben, muß aber, auf die Dauer fortgesetzt, unerträglich werden. Verhängnisvoll und teilweise unheilbar würden die Ergebnisse ungenügender Vorbildung für den bestimmten Beruf sich äußern, wo es sich um Anlage oder Vermehrung der Sammlungen handelt, wo endgültige Dispositionen zu treffen sind, welche die Folgezeit binden, oder wertvolle, oft nur für außerordentliche Summen mögliche Erwerbungen von Kunstwerken zu machen, welche den besondern Charakter des Ganzen bestimmen. Bei Kupferstichen und Holzschnitten, Gipsabgüssen und Plaketten, Erzeugnissen der Kleinkunst u. dgl. lassen sich Vorliebe und Irrtum, Einseitigkeiten oder Mißgriffe mit der Zeit eher ausgleichen als bei Gemälden, Skulpturwerken, mehr oder weniger architektonischen Denkmälern. Solche Erwägungen sind es wol, die einen einsichtigen Direktor dieser Abteilungen dazu drängen, eine besser geeignete Vorbildung zu fordern.

Unlängbar ist die Tüchtigkeit vieler aus den verschiedensten Berufszweigen in die Museumsverwaltung übergegangener Beamten.

Gar manche ausgezeichneten Kräfte wären zu nennen, die sich mit eisernem Fleiß und achtunggebietendem Erfolge in ein ursprünglich fremdes Gebiet eingelebt und darin einen gewissen Grad von Kennerschaft und Sicherheit des Verfahrens erworben. Hier und da ist Routine in Verwaltungsgeschäften noch mehr am Platz als specielle Gelehrsamkeit. Aber es giebt daneben auch manche durchaus subalterne Natur, die es über das Schachtelsystem eines Sammlers nicht hinausbringt, oder zu den Kunstwerken selber gar kein lebendiges Verhältnis gewinnt. Es giebt vortreffliche Beamte, welche, von den wolgeordneten Zettelkasten der Bibliothek, von den laufenden Schreibereien des Bureaus hinweg zur Leitung der Ankäufe, zur Organisation des wachsenden Betriebes berufen, nur unglücklich würden und unglücklich machten. Das Kunstleben einer ganzen Provinz kann durch solche Wahl für die Dauer eines Menschenalters zu erbarmenswerter Lethargie verdammt werden. Nicht jeder unserer Direktorialassistenten kann, wie einst der Soldat in seinem Tornister den Marschallstab, in seinem Titel schon die Anwartschaft auf selbständige Direktion einer Anstalt tragen, so unentbehrlich er auf seinem Posten als Assistent sein mag. Und hier soll doch nicht von Eigenschaften der Persönlichkeit, sondern von erworbener Sachkenntnis und Weite des Blicks, geeigneter Vorbildung und wissenschaftlichem Zutrauen die Rede sein.

Ebenso wenig genügen selbst tüchtige Leistungen in derzelforschung des eigenen Gebietes als Ausweis für selbständiges Schaffen. Die lehrreichsten Beiträge im Jahrbuch der k. preufs. Kunstsammlungen, welche von Museumsbeamten verfasst sind, bieten für sich ja noch keine Gewähr, daß ihr Verfasser im Stande sein würde, eine Kunstgeschichte auch nur seines Spezialfaches zu schreiben; denn Zusammenstellung chronologisch gruppierter Einzelbeobachtungen ergibt noch keine Geschichte der Kunst, auf deren Werke sie sich beziehen. Und über Grundsätze der Auffassung und Darstellung herrscht so wenig einheitliche Verständigung in diesen Kreisen, daß Grimm behaupten kann, der lehrende Museumsbeamte sei nicht im Stande »echte historische Kost zu liefern«. Und wenn ein Biograph wie Justi es ablehnt, den sogenannten Entwicklungsgang eines Meisters zu reconstruieren, so sind damit auch Bodes eifrigste Bemühungen in solcher Hinsicht einer prinzipiellen Kritik unterzogen, die an dieser Stelle nur erwähnt, nicht erörtert werden soll, während

Bode wiederum ein Werk mit breitem historischem Hintergrund, wie Grimms Michelangelo und Justis Velasquez gewiß ebenso als »Buch mit sieben Siegeln« bezeichnet wie Schmarsows Melozzo da Forli, auf den er diesen Ausdruck der Offenbarung anwendet, um einzugestehen, daß er den Band nicht durchgelesen.

Und völlig zugestanden, der Wert der einzelnen Beiträge des Jahrbuchs stünde für die Spezialforschung außer Zweifel und rechtfertigte Inhalt und Ausstattung dieser Publikation, so bleibt vielleicht die Frage, ob es ratsam sei, eine derartige Zeitschrift lediglich dem Anschauungskreis der Sammlungsdirektion dienstbar zu machen, wie es mit einer gewissen Ausschließlichkeit erstrebt wird, und sie der sogenannten »Kunstgeschichte der Museumsbeamten« allein zu überlassen. Es kommt nicht darauf an, daß eine Reihe von Aufsätzen darin steht, die nicht von Museumsbeamten sondern sogar von Universitätsprofessoren verfaßt sind, vielmehr auf den Geist der Redaktion, und ob dieser zu wünschen übrig lasse oder gar Fehler begehe, die nicht im Sinne der Generaldirektion sein können, noch im Sinne wissenschaftlichen Betriebes irgend welcher Art. Gerade die Redaktion eines solchen Jahrbuches könnte durch Wahl und Verteilung der Beiträge, die aus den einzelnen Abteilungen zufließen, ihrerseits schon viel dazu beitragen, die Einseitigkeit auszugleichen. Aber dazu gehört der weite Blick des ächten Kunsthistorikers, dem keine Vorliebe für diese oder jene Epoche oder gar diesen engen Bezirk das Aufrechterhalten der Gleichberechtigung aller geschichtlichen Erscheinungen verkümmert, genug eine geistige Ueberlegenheit oder wissenschaftliche Auktorität, die gegenwärtig vermifst wird. Von Grund aus beseitigt können derartige Mißstände nur werden, wenn mit der Zeit die kunsthistorische Vorbildung der Museumsbeamten durchweg eine gleichmäßiger wird, d. h. wenn die ächt historische Auffassung und Durchdringung der vergangenen Kunstperioden im allgemeinen Bewußtsein der Mitarbeiter so klar befestigt ist, daß persönliche Liebhabereien und Abneigungen in ihrer Kurzsichtigkeit nicht mehr vorlaut und rechthaberisch sich einmischen können, wo es sich doch immer um Beiträge bleibenden Wertes für die Kunstwissenschaft im Ganzen handeln sollte. Wer Rafael und Michelangelo nicht leiden kann, die lehrreichen Abschnitte in Burckhardts Cicerone über diese Meister für Geschwätz erklärt, ist ebenso unfähig zu objektiver Beurteilung, wie der Andre, der die außerordentliche Bedeutung des Quattrocento für das histo-

rische Verständnis nicht begreifen will, einem Künstler wie Donatello nichts abgewinnen kann für die Fortentwicklung der italienischen Kunst, oder wie der Dritte, dem erst warm wird, wenn der Hautgout des Rococo um ihn duftet. Alle diese geschichtlichen Erscheinungen können und sollen gleichberechtigt sich neben einander geltend machen in einer Zeitschrift, wenn nur der ordnende Sinn für das wahrhaft Bedeutsame nicht fehlt, — und es ist ganz selbstverständlich, daß auch beim ernstlichsten Bemühen um unparteiische Sachlichkeit die Schwankungen unseres eigenen Zeitgeschmackes sich stets offenbaren, wenn nicht für den Einzelarbeiter, doch für den Leiter und erstrecht für den ferneren Kritiker, der eine ganze Reihe solcher Jahrbücher überblickt.

Gerade hieran leiden wir jedoch empfindlichen Mangel: es fehlt die lebendige, der Einzelforschung gewachsene Kritik, die auch unliebsam, zu strengem Zusammenraffen der besten Kräfte antreibt, wenn sie bei aller Verschiedenheit der Ansichten nur die gemeinsame Sache, die Solidarität des Gesamtbetriebes hoch hält und die Lauterkeit der Gesinnung, vor der alle persönliche Eitelkeit ehrerbietig zurückweicht. Kein Forscher, dem die Sache am Herzen liegt, kann eine feindliche Trennung der Bereiche wünschen, die sich auf Hochschulen und Museen nur auseinanderlegen, um sich in gemeinsamer Arbeit desto fruchtbarer zu vereinen.

An der Vertiefung der kunsthistorischen Bildung, vor der auch der alberne Rangstreit zwischen antiker, mittelalterlicher und neuerer Kunstgeschichte einer reiferen Gesamtanschauung Platz macht, hätten vor allen Dingen die Lehrer der Universität zu arbeiten. In erster Linie richten sich die Augen auf Berlin, in die unmittelbare Nachbarschaft der großartigsten Kunstsammlungen des Reiches, im Interesse auch des Nachwuchses für die Bearbeitung dieser Schätze, die wir nur dann besitzen, wenn wir sie täglich neu zu erwerben wissen. Das ist der fromme Wunsch, der auch Bodes Forderungen zu Grunde liegt.

Und was leisten die Professoren der Berliner Universität neben jenem »sichtbaren Betrieb der Neuern Kunstgeschichte«, der so ausschließlich den Händen der Museumsbeamten vertraut ist? — Lassen wir auch sie für sich selber zeugen. »Der Lehrer der Jugend hat immer vom Ganzen auszugehen«, sagt Herman Grimm, gewiß sehr richtig. Er führe seinen Hörern in großen Zügen

zunächst »die Geschichte der schaffenden Phantasiearbeit, die Gedankenproduktion der Völker« vor. Soweit teilt er auch die Aufgabe mit dem Professor der antiken Kunstgeschichte, dessen Leistungen hier außer Frage stehen.

Im engeren Sinne dann ist es »das dritte Jahrtausend der Weltgeschichte, an dessen Ende wir heute stehen«, welches die Tatsachen enthält, »von denen die Neuere Kunstgeschichte zu berichten hat. Die Verbindung dieser Tatsachen mit denen der bloß politischen Geschichte ergibt die Gedanken, deren Mitteilung die heranwachsende Generation von den Professoren der Neuern Kunstgeschichte begehrt«. Ob die Art und Weise, wie eine solche Verbindung herzustellen, von der philosophischen Geschichtsbetrachtung im Ganzen oder von den Fachmännern der Kunstgeschichte gebilligt oder beanstandet werde, lassen wir zunächst auf sich beruhen. Die von Bode ausgesprochene Meinung, ihre Aufgabe sei auch »jüngere Beamten für den Museumsdienst heranzubilden und sich zu diesem Zwecke des Inhaltes der Berliner Museen zu bedienen« wird als irrtümlich weit abgewiesen. Die Trennung des wissenschaftlichen Betriebes der Neuern Kunstgeschichte an der Universität von unsern Kunstsammlungen wird vom Hauptvertreter der ersteren zu Berlin in aller Schärfe verlangt und vollzogen.

Grimms Auseinandersetzung über das, was an der Universität als »Kunst- und Kulturgeschichte« gelehrt werden sollte, erweitert sich zu einer überraschenden Perspektive in die allmählich sich vorbereitende Ausdehnung des Begriffes »Geschichte«, oder vielmehr in die innere Umgestaltung der Geschichtsauffassung überhaupt, die er voraussieht und befürwortet. Engherzige Spezialforscher und Historiker der strengen Observanz werden diese Abschnitte¹⁾ für eine Abschweifung erklären, die nicht hierher gehöre, oder dem Gedankenflug über Jahrtausende hin garnicht zu folgen vermögen. Nur Wenige sonst ermessen ihre Tragweite und erfassen das Beherzigenswerte, das ihnen auf alle Fälle innewohnt, ohne Vorurteil. Uns in weitem Umfang von dem Wust des Ueberlieferten, das im alten Europa den Aufschwung des Denkens hemmt, zu befreien, ist das Ziel des Gedankens. Wir schleppen unsre Schritte im aufgehäuften Schutt der Vergangenheit, den unsre Forscher immer mehr durchschürfen und abwechselnd zu Tage kehren, mühsam, wie man auf Dünen im tiefen

¹⁾ Deutsche Rundschau XVII, 6. S. 394—405.

Sande wadet. Wer einmal unter der Last dieses historischen Stoffes geseufzt, der täglich um uns anschwillt, begrüßt wol erleichtert den Hauch der Freiheit, der von Amerika herüberweht, und widmet bei dem deutschen Schriftsteller der nahen Berührung mit Denkern wie Ralph Waldo Emerson die ernste Beachtung, die sie verdient. Aber er verschließt sich auch kaum der Einsicht, daß bei uns, in Deutschland besonders, die Ueberzeugung vom historischen Wachstum aller Errungenschaften zu fest gewurzelt ist, um vor der erschöpfenden und organisierenden Durcharbeitung des überlieferten Materiales, die wir anstreben, eine derartige Vergeistigung im Abfinden mit der gesamten Vergangenheit in weiteren Kreisen auch nur möglich zu glauben. Vielleicht tritt in zeitweiliger Uebersättigung mit Einzelforschung der Drang nach Vereinfachung und Zusammenfassung an Stelle des Spezialismus, dem wir fast erliegen, mehr und mehr in den Vordergrund, aber vorerst wird die Durchdringung des vorhandenen Stoffes stets von Neuem ansetzen, es sei denn, daß dieser ganze historische Boden weggeschwemmt oder verschlossen werde durch umfassende Katastrophen wie beim Zusammenbruch des Altertums.

Jedenfalls ist bei einem so kühnen Aufschwung die Gefahr, daß wir überhaupt den Boden der gegenwärtigen Sachlage unter den Füßen verlieren, wo es doch gilt, die praktischen Gesichtspunkte fest im Auge zu behalten und die Ziele der Erörterung nicht zu verflüchtigen. Grimms Auseinandersetzung über die Aufgabe der Neuern Kunstgeschichte schwimmt so in nebelhafte Weite, besonders für das Laienauge, während sie sich auf der andern Seite nicht freihält von persönlichen Bemerkungen und kleinen Subjektivitäten, die aus diesen höheren Regionen wie abgefallene Daedalusfedern zur Erde niederflattern.

Das Bedenklichste aber ist ein Umstand: »der Geist eines einzelnen überragenden Mannes hätte dies ungeheure Material in sich aufzunehmen und zu wenigen überzeugenden Sätzen zu formen«. Gewiß, von einem weitschauenden, allseitig gebildeten und voll ausgereiften Darsteller der Phantasie- und Gedankenarbeit nehmen wir gern auch Manches hin, das sich in den Köpfen der Mehrzahl von Fachmännern ganz anders spiegelt. Aber wie soll die Forderung bestehen, der Vertreter der Neuern Kunstgeschichte müsse stets und könne nur ein solcher Geist sein? Selbst ein Schriftsteller wie Herman Grimm streift in seinen Bemerkungen über »das dritte Jahrtausend der Geschichte der bildenden Phan-

tasie«, im Streben nach allgemeinem Ausdruck, dicht an Trivialität. Wie soll das erst ausfallen, wenn wir uns diese Kunst- und Kulturgeschichte nicht sorgfältig geschrieben, sondern frei vom Lehrstuhl aus vorgetragen dächten, von einem jungen, unreifen, nur einseitig geschulten Dozenten, der alle jene persönlichen Vorzüge nicht besäße? — oder gar das Polemisieren gegen Andersdenkende und Lancieren der eigenen Bravour nicht lassen könnte? »Wer über Schönheit und Kunst zu sprechen sich erküht, der muß mit seiner Person zahlen«, sagt Justi. Wird sich da nicht kläglich bewahrheiten, was Grimm selber beschreibt: »Vom Zuhörer im Auditorium der Universität wird angenommen, er vertraue dem, der auf dem Katheder steht, vollständig. Wehe dem Lehrer, bei dem das Verhältnis anders liegt!« Denn aus dem Munde eines solchen klingt ein Vortrag über Künste und Wissenschaften von oben herab wie leeres hochmütiges Geschwätz aus angelernten Phrasen. Und sollten die deutschen Studenten samt und sonders so »leichtgläubige Anfänger« sein, oder lange gutmütig genug, sich das Lachen zu verbeißen? Da werden doch alle Instruktionen des Meisters den Unerfahrenen, der ihm nachfliegen möchte, nicht vor dem Schicksal des Ikarus bewahren.

Die Neuere Kunstgeschichte als Lehrfach an der Universität Berlin erscheint also der persönlichen Auffassung eines Einzelnen noch soweit unterworfen, daß sie in den Fall kommt, sich gegen anderweitige Anschauungen verteidigen zu müssen. Die Aeußerungen wenigstens, die von Seiten der Museumsbeamten gefallen sind, gehen zum Teil von so völlig verschiedenartigen Voraussetzungen aus, daß die Folgerungen notwendig einander ausschließen. Man bekommt den Eindruck, wir stünden vor einem tiefgehenden, am Ende unheilbaren Widerspruch zwischen zwei angesehenen Männern nicht nur, und ihrem innersten Wesen, den Grundlagen und den Zielen ihrer persönlichen Bildung, sondern auch zwischen den beiden großen Wirkungsstätten, an denen sie tätig sind.

Ein gewissenhafter Beurteiler wird sich die Frage vorlegen, ob denn wirklich, was hier in Berlin zu Tage tritt, überall sonst in diesen Berufszweigen vorhanden sei, oder auch dort über kurz oder lang ausbrechen und sich weiter vollziehen müsse. Oder wäre etwa Berlin nur die Stätte des Zwiespaltes, keineswegs der notwendige Schauplatz dieser unhaltbaren Zustände, und glück-

licherweise nicht so tonangebend wie man dort meint und vorbildlich für die übrigen Hochschulen und Museen des Reiches?

Auch die Kunsthistoriker an unsern Hochschulen, soweit außer Berlin noch Lehrstühle für dies Fach in Ländern deutscher Zunge bestehen, sind aus verschiedenen Studienfächern hervorgegangen, und mancher hätte vielleicht kaum Gelegenheit gehabt, sich von Anfang an dazu auszubilden. Es gilt also zum großen Teil auch hier, was von den Vorzügen und Nachteilen der verschiedenartigen Vorbildung unserer Museumsbeamten schon oben gesagt worden. Auch hier wird eine bestimmtere Einigung über den einzuschlagenden Studiengang und die unerläßlichen Vorbedingungen erstrebt werden müssen, wenn auch davor gewarnt werden sollte, für äußerliche Gleichmäßigkeit die heilsame Kraft der Vielseitigkeit preiszugeben. Denn diese sollte einer jungen Wissenschaft solange wie möglich erhalten werden, damit sie nicht in Formalismus erstarre, zumal der Geschichte der Kunst, deren Wesen gerade die Zuströmung mannichfaltigsten Lebens und regsamste Beziehung zu allen Mächten des Daseins fordert.

Zum Verständnis der augenblicklichen Lage weit wichtiger jedenfalls ist das eigentümliche Schicksal, das die akademische Vertretung des Faches betroffen hat. Wir befinden uns in einem Uebergang zwischen mehreren Generationen, die verschiedenartig begabt und geschult oder frühzeitig zusammengeschmolzen, kaum einheitliches Wollen hervorkehren. Einmal hat der Tod eine Reihe hervorragender oder viel versprechender Männer vor der Zeit dahingerafft: Albert v. Zahn, Alfred Woltmann, Moriz Thausing gehörten dazu. Dazu kam die Ungunst der Verhältnisse, die eingestandener Mafsen, wie Fr. X. Kraus 1874 bemerkt, »auch auf den Fortschritt der Wissenschaft selbst einen verhängnisvollen Einfluß gehabt hat; wie manches treffliche Talent hat sich dem Journalismus und der Tagesliteratur in die Arme werfen müssen, um nur zu leben, wie manche Kraft ist der Forschung entzogen, der strengen Wissenschaft abtrünnig geworden, weil diese eine brodlose Kunst war«. Dann hat die aufblühende Tätigkeit an den Museen manche der Besten in die praktische Verwaltung gelockt, die sich sonst der Gelehrtenlaufbahn, der Einzelforschung oder dem Lehramt an den Hochschulen ausschließlich gewidmet hätten: voran Julius Meyer, Max Jordan,

Wilhelm Bode in Berlin, Adolph Bayersdorfer in München, Otto Eisenmann in Cassel, Karl Woermann in Dresden. An den Universitäten stand bis jetzt, solange Anton Springer in Leipzig durch seine ausgebreitete Lehrtätigkeit den Haupteinfluß übte, die ältere Generation immer als Vorbild und Leiterin an der Spitze, zu der wir vor Allen Jacob Burckhardt in Basel und Carl Justi in Bonn noch rechnen, die durch unvergleichliche Werke sich weit über den Kreis der Fachgenossen hinaus die vollste Verehrung erworben. Sonst wirken in mittleren Jahren noch Fr. X. Kraus, jetzt als Professor der Theologie in Freiburg, Alwin Schultz in Prag, Rudolf Rahn in Zürich, Hubert Janitschek in Strafsburg, Hans Semper in Innsbruck, Georg Dehio in Königsberg; sie sind noch von den verschiedensten Seiten herbeigekommen, während einer jüngeren Generation das Studium schon wesentlich erleichtert war, da sie bereits zu den Füßen erfahrener Lehrer sitzen konnten. Diese setzt ein mit August Schmarsow, früher in Göttingen, jetzt in Breslau, Franz Wickhoff in Wien, Konrad Lange in Göttingen, Berthold Riehl in München und einer Reihe noch jüngerer Docenten, denen ihre Aufgabe durch ein Zerwürfniß zwischen Universität und Museum sicher nicht erleichtert wird. An technischen Hochschulen und Kunstakademien gehören den älteren bewährten Lehrern noch Wilhelm Lübke in Karlsruhe, Carl v. Lützow in Wien, Heinrich v. Reber in München, C. Riegel in Braunschweig und Eduard Dobbert in Berlin an, zu denen Carl Lemcke in Stuttgart, Hermann Lücke in Dresden, Robert Vischer in Aachen und Heinrich Holzinger in Hannover hinzugetreten, während Henry Thode, nach kurzem Anfang als Docent in Bonn, als Direktor des Staedelschen Institutes nach Frankfurt gegangen, auch diese Stellung wieder aufgegeben hat.

Und doch beginnt erst jetzt die Zeit schwieriger oft undankbarer Arbeit, die mühsame Praxis realer Vermittlungen, und erfordert in Jahren des Zweifels und der Enttäuschungen erst recht ausharrende Ueberzeugung. Während 1874 Fr. X. Kraus mit sicherer Entschiedenheit die Forderung aufstellen konnte: »dafs jede der drei grofsen Kultur- und Kunstepochen — das Altertum, das Mittelalter und die Neuzeit — gleicherweise an allen Hochschulen durch ordentliche Lehrstühle vertreten sei«, — ist die Erfüllung nur zögernd, langsam und in unsicherer Halbheit vorwärts gegangen, ja mutlos und unklar, durch den Streit der Meinungen bei den Vertretern selbst in empfindliche Stockung geraten. Ist

doch in Wien seit dem Tode Eitelbergers ein Ordinariat für Kunstgeschichte, für das man Justi nicht zu gewinnen vermocht, bis heute unbesetzt geblieben, neuerdings gar durch einen Akt persönlichster Rancune einem »Reichsdeutschen« überhaupt verschlossen. In Leipzig, wo die ununterbrochene Fortsetzung der Lehrtätigkeit gewiß dem Sinne Springers entsprochen hätte, hat die Fakultät noch nicht für die Berufung eines geeigneten Ersatzes Sorge getragen oder kein Resultat erzielt. In Gießen ist eine Stelle eingegangen, die man in Marburg und Kiel dringend wünscht, in Heidelberg eben begründet. An manchen andern Hochschulen, wo nach dem Urteil der Fachmänner auch im Interesse der Provinz das Bedürfnis, die Notwendigkeit einer regelmässigen Vertretung vorläge, ist noch immer nichts geschehen, wiederholter Wunsch und Beschluss der Fakultäten und Lehrerkollegien unberücksichtigt geblieben. In einer Stadt wie München hat es konfessionelles Partei-Interesse und persönliche Intrigue durchgesetzt, das gegen den Antrag der Fakultät und gegen das Gutachten ihrer Vertrauensmänner eine halbe Maßregel ergriffen und damit auf lange hin die Hauptsache verfehlt ward. Das Gefühl für Sinn und Wert des Zusammenhanges ist in leitenden Kreisen abhanden gekommen, je mehr sich die Aufmerksamkeit auf die Organisation der Museen konzentrierte. Kein Wunder also, wenn eine gewisse Unsicherheit in dem Gesamtbilde des akademischen Betriebes sich einstellt; denn jede Obstruktion wirkt entmutigend, beirrend, lähmend, viel mehr als offener Kampf und erklärte Feindschaft. Und eine junge Wissenschaft, die sich vielfach erst durch mannichfaltige Erfahrung die eignen Wege suchen soll, und ihre Anerkennung unter ältern angesessenen Schwestern oder naturwüchsigen Rivalinnen erst Schritt für Schritt erringen muß, wäre doch mehr als andre auf wirksame Förderung angewiesen. Wie kann diese jedoch eintreten, wenn man über die notwendigsten Bedingungen und Aufgaben ihres Betriebes im Unklaren bleibt.

Die Verzögerung des Fortschritts liegt zum Teil im Innersten der wissenschaftlichen Auffassung der Fachvertreter selbst. Die verschiedenen Generationen der akademischen Lehrer verständigen sich schwer und verstehen sich überhaupt nicht ganz mehr, eben wegen der Unterschiede des Alters, der Schulung, der Gesamtrichtung ihrer Geister. Hatten einige unter den ältern Kunstgelehrten schon Schwierigkeiten, den kritischen Bemühungen von Crowe und Cavalcaselle mit voller Freiheit des eigenen Urteils

zu folgen, sich durch Nachprüfung all der Einzelheiten in Sammlungen des In- und Auslandes Rechenschaft zu geben, anstatt anzunehmen oder abzulehnen was ihnen daheim mit früher erworbenen Vorstellungen vereinbar schien oder nicht, so fiengen die Jüngern gerade damals von vorn an, und jene geduldige Katalogarbeit ward ihr Grundbuch, wie jenen der Vasari, der nun unbefangenen verbessert und mit wachsendem Urkundenmaterial ergänzt werden mußte. Kaum gelangte indefs diese jüngere Generation zu selbständiger Arbeit, so brachen die Streifzüge der Kenner herein und machten z. B. aus Burckhardts Cicerone ein völlig verwandeltes Buch, das der Autor schwerlich noch als Kind seines Geistes anerkennen wird, bereiteten, wie Morelli, auch den eben gewonnenen Resultaten einen Umsturz, den man hier entsetzt abwehrte, dort blindlings als neuesten Fortschritt begrüßte, nur selten klar und besonnen verarbeiten konnte. Unter diesen Kämpfen, die leider durch völlig undeutsche Tonart entstellt wurden, ist die jüngste Generation aufgewachsen und wird alle Selbstbesinnung auf ächte deutsche Wissenschaft nötig haben, um die Orgien der Selbstgefälligkeit und Unfehlbarkeit, die Wirkung hämischer Frivolität und systematischer Parteilichkeit wieder loszuwerden, ohne doch die wirklich wertvollen Errungenschaften oder verwertbaren Anregungen zugleich damit aufzugeben. Nirgends ist gläubige Adoption fremder Ansichten so unfruchtbar wie hier. Ehrliche und nachhaltige Ueberwindung mit Hülfe unserer weit überlegenen historischen Methode ist unsere Hoffnung, und ernste wortkarge, im Kleinen sich bewährende aber das Große nicht aus den Augen verlierende Gesinnung unser Heil. Zeitweilig im Streit der Meinungen beirrt zu werden, ist keine Schande, im Gegenteil ein gutes Zeichen empfänglicher Entwicklung; aber nach der Gähnung volle Klärung die einzige Gewähr der Haltbarkeit.

Die Aelteren mögen sich vornehm zurückhalten, ein altes Lieblingsgebiet ihrer Arbeit vielleicht verstimmt und entrüstet mit einem neuen, noch nicht von dieser Invasion betroffenen vertauschen. Es soll ihnen kein Vorwurf daraus gemacht werden; denn wir unterliegen alle diesem Gesetz, nur bis zu einer gewissen Altersgränze die Fähigkeit der Aneignung und des Wachstums zu bewahren, dann aber wenn die Gelenkkapseln sich verhärten fortwirtschaften zu müssen mit dem bislang Erworbenen, nur ausreifen und ausweiten zu lassen in beschaulicher Sammlung. — Ameisenähnliche Betriebsamkeit gelangt oft garnicht zu innerer Entwick-

lung und zu gediegener Herrschaft über das Viele. Hamsterartiges Aufhäufen trägt Unwichtiges und Geringes mit blindem Eifer zusammen, während Scharfblick und Umsicht nur das Bedeutende auswählen und das Gleichgültige liegen lassen. Und es ist sehr die Frage, ob das Gedeihen des ganzen Betriebes gerade darin bestehe, daß immer die Erträgnisse der neuesten Tagesarbeit, ob zuverlässig oder nicht, in die Lehre mit aufgenommen, jede neue Richtung mitgemacht, jede neue Bestimmung eingeordnet und in ihre Konsequenzen verfolgt werde. Im Gegenteil, als heilsames Korrektiv dieses rastlosen Weitereilens, das oft den ruhigen Ueberblick verliert, ist das Fortbestehen des Reifgewordenen, die Vertiefung des still Harrenden, die Ausbreitung des beschaulich Umfassenden sehr zu wünschen. Nur muß man von den Alten nicht erwarten, was die Jungen leisten sollen, und umgekehrt auch diesen ihr Recht lassen, daß sie aus Einzelarbeit zur Höhe dringen. Auch den Nachwuchs, dem die Zukunft gehört, führt nur eigene Erfahrung, selbstgemachter Fortschritt, selbsterkannter Irrtum zur Reife.

Ueber die Hauptaufgabe des akademischen Lehrers indessen, über die Ziele und Wege des Universitätsstudiums im engeren Sinne, sollten alle Kunsthistoriker eine Einigung erreichen, wenn nicht bereits die Praxis der Mehrzahl eine verwandte Norm, ein stillschweigendes Uebereinkommen aufweist. Und in der Tat ist unseres Erachtens eine gewisse Gleichheit des Strebens als gemeinsamer Zug besonders bei den jüngeren Vertretern des Faches unverkennbar, und die bereits gewonnene Erfahrung an diesen Hochschulen kann verwertet werden, um in Berlin zu ergänzen, was dort vermißt wird. Wenn dem nicht so wäre, könnte doch Bode den Universitätslehrern außerhalb Berlins nicht vorwerfen, sie bildeten zuviel Fachmänner, Spezialisten der Kunstgeschichte heran. Tritt diese Praxis zum Teil in Widerspruch zu der Auffassung des Berliner Professors, so erfüllt sie die Anforderungen der dortigen Museumsdirektion bis zu einem Grade, den man gerade im Umkreis all jener Kunstschatze am ehesten erwarten sollte.

»Die Neuere Kunstgeschichte ist kein Fach für sich, schreibt Herman Grimm — »eine besondere Wissenschaft so wenig, daß der bloße Versuch, ihr Gränzen zu ziehen, schon die Unbekanntschaft mit ihrem Wesen anzeigt.« Das ist gewiß keine gelinde

Ueberraschung für manchen Kunsthistoriker, besonders wenn sie aus der Feder eines Mannes kommt, der, nach seiner Erzählung auf den nämlichen Blättern, »an dem Emporkommen des kunsthistorischen Studiums an unsern Universitäten beteiligt gewesen«, und erlebt hat »wie die Neuere Kunstgeschichte zu einer festen Wissenschaft erhoben wurde«, — »ungefähr so wie im Anfang unseres Jahrhunderts Welcker die Archäologie zu einem besonderen Fache erhob«.

Uns kommt es weniger darauf an, ihr Grenzen zu ziehen, ihr zu verbieten, dafs auch »von Literatur die Rede« sei, und sie darauf einzuschränken sich mit der »eigentlichen Kunst« allein zu beschäftigen; ja wir wären eher gesonnen, die Frage zu stellen, weshalb in dieser Geschichte der Phantasie- und Gedankenproduktion, wo die Dichtung überall zur Erklärung der Malerei und Skulptur herangezogen wird, nicht in gewissen Perioden auch die Musik ihre Stelle finde, und ob es nur Zufall sei, dafs in den Beispielen für die innige Gemeinschaft von Kunst und Kultur, die Werke der Baukunst so ganz in den Hintergrund treten. Dagegen besitzen wir ja an allen Universitäten Professuren der Literaturgeschichte, hie und da auch der Musikgeschichte, und Historiker sonst in großer Zahl. Diese Kollegen der Fakultät, werden sie sich nicht über Gränzverletzung beklagen, wenn der Vertreter einer neuen »Allerweltsgeschichte«, der sich Kunsthistoriker nennt, die Glanzpunkte der Literatur und Politik, der Kultur, des socialen Lebens, der öffentlichen Meinung u. s. w. schildernd, gleichsam von allen Nachbargebieten das Beste oben abschöpft. Uns erscheint es wichtiger, das Eigentümliche festzustellen und hochzuhalten, das nur die Kunstgeschichte zu leisten vermag. So etwas meint auch Bodes Ausdruck von der »eigentlichen Kunst«. Wir würden es grade da am Ersten suchen, wo sie mit ihren eigenen Mitteln anzukommen vermag, d. h. wo sie uns die Geschichte der bildenden Kunst darstellt, und dadurch das Verständnis ihres innersten Wesens näher bringt, das vollauf erfafst, auch heute wie einst zu den Fundamentalmächten unseres Lebens gehört.

Dies wäre der Kernpunkt, von dem alle Teile auszugehen, in dem alle wieder ihre Einheit zu finden hätten, wenn es darauf ankäme, Begriff und Aufgabe der Kunstgeschichte zu entwickeln. Dies ist auch der historische Ausgangspunkt der Professur, von der Herman Grimm redet gegenüber einem bereits früher vorhandenen Lehrstuhl der Archäologie. »Unsere Universitäten haben

der Literatur und Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit längst die gleiche Berechtigung wie derjenigen des Altertums zuerkannt,« schreibt Fr. X. Kraus: »es ist hohe Zeit, auch der Kunst der mittlern und neuern Jahrhunderte ihr Recht einzuräumen.« So lagen wol auch die Dinge in Berlin, als das Ordinariat gegründet ward, das dann Grimm übertragen wurde.

Dafs die Kunstgeschichte ferner, wie ihr Name sagt, in dem umfassenderen Gebiet der allgemeinen Geschichte zu suchen sei, wird glücklicherweise nicht mehr bezweifelt. Ob wir sie mit Grimm als »eine historische Hilfswissenschaft«, oder als ebenbürtige Schwester der Literaturgeschichte, Wirtschaftsgeschichte, Staatengeschichte ansehen wollen, mag hier auf sich beruhen. Jedenfalls wird man sie, der politischen Geschichte im engeren Sinne gegenüber, als einen Teil der Kulturgeschichte auffassen dürfen; nur ist mit diesem Namen von jeher viel Unfug getrieben und Verwirrung angerichtet¹⁾. Wenn man dagegen meint, unsern Zweig am Baume historischer Erkenntnis schon damit hinreichend zu charakterisieren, dafs man ihn als eine Art von Geschichtswissenschaft bezeichnet, so ist das ein Irrtum. Der Gegenstand, dessen Geschichte er erforschen und darstellen will, ist ein völlig anderer als jene Ereignisse und Tatsachen der Vergangenheit, die wir nicht mehr vor Augen haben, sehen, greifen, erleben können, sondern nur hören und lesen, erzählen d. h. immer nur in Worten berichten. Die Schöpfungen der Kunst sind Tatsachen, sinnlich sichtbare Erscheinungen, die gegenwärtig hier oder dort vor Augen stehen müssen, wenigstens ihrer Mehrzahl nach, wenn wir ihnen ihre Geschichte abfragen, das Verständnis ihres Zusammenhanges gewinnen sollen. Kunstwerke stehen für die Beobachtung des Forschers da wie Naturwerke, und die Kunstwissenschaft ist von dieser Seite her die nächste Verwandte der Naturwissenschaft, unter allen Gefährtinnen, die wir im conventionellen Schema unserer Universitäten als Gruppe der historisch-philologischen Fächer oder Humaniora zusammenzustellen pflegen. Dies näher zu begründen, besonders durch eine Auseinandersetzung über die kunsthistorische Methode, würde hier zu weit führen, — sei es auch nur auf das Kapitel über Kunstkennerchaft, deren Lostrennung von der heutigen Kunstgeschichte nicht mehr in dem Grade durchzuführen ist, wie ältere von der philologisch-literarischen

¹⁾ Vgl. Dietrich Schäfer (Tübingen) »Geschichte und Kulturgeschichte.«

Seite hergekommene Historiker wol noch meinen. Es sei genug darauf hinzuweisen, dafs hoffentlich Brunn in seiner Münchener Rektoratsrede über »Archäologie und Anschauung« (1885) nicht umsonst die Unentbehrlichkeit der letzteren betont hat, — dafs eine Anzahl unserer feinsinnigsten Kunstforscher, wie Liphart und Morelli, — von Lebenden nicht zu reden, — ihren Ausgang von Naturwissenschaft und Medizin genommen, und dafs noch heute so mancher hochgeachtete Anatom oder Physiologe, wie Henke und Brücke, seine Mußestunden mit Kunstbetrachtungen erfüllt, deren Wert kein frei blickender Kunsthistoriker von Beruf unterschätzen wird.

Schlicht und klar folgert schon Bernhard Starck: »Die Kunst als reine Darstellung eines innerlich Erlebten in einem sinnlichen Stoffe verfällt mit diesem notwendig der naturwissenschaftlichen Betrachtung.« Die selbe Seite der kunsthistorischen Forschung: exakte Beobachtung, vergleichende Anatomie der Formen, der Einzelglieder wie der Gesamtorganismen, der Descendenz und Selektion bei Meistern und Schulen, bis zur Feststellung der Aechtheit, der reinen Abkunft eines Exemplares von bevorzugter Race oder gar von einem bestimmten in seiner Art einzig dastehenden Vater, — das Alles tritt sogar entschieden in den Vordergrund, wenn wir fragen, was sich überhaupt von den Forschungsergebnissen dieser Wissenschaft lehren und überliefern lasse, wo also der Lehrer dieses Faches den Schülern gegenüber seine Aufgaben zu suchen habe, oder welche Mitteilungen »die heranwachsende Generation von den Professoren der Neuere Kunstgeschichte begehrt«.

Hier sind die Meinungen, allerdings mehr aus Unklarheit über die Sachlage denn aus Unvereinbarkeit der Grundsätze, gegenwärtig noch sehr geteilt. Bodes Vorwurf gegen die Universitätslehrer überhaupt, sie zögen zu viele Spezialisten der Kunstgeschichte auf¹⁾, steht einigermaßen im Widerspruch zu seiner Forderung an die Berliner Professur, jüngere Beamte für den Museumsdienst vorzubilden. Die Lösung kann nur darin liegen, dafs er meint, allein zu Berlin sei in den Kunstschatzen der Museen das nötige Material für solche Vorbereitung vorhanden. Aber es sind nicht sowol, wie Bode glaubt, die Lehrer, welche

¹⁾ Seine hyperbolische Zahlenangabe kann sich wol nur auf zeitweiligen Andrang in Leipzig beziehen.

ihren Ehrgeiz darein setzen, möglichst viel Fachmänner zu schulen, sondern die Studierenden, welche den Beruf erwählen und, oft gegen den Rat Anderer, nicht davon lassen wollen. Sie streben natürlich nach möglichster Vorbereitung. Ein verständiger Professor, an dessen Universität keine ausreichenden Lehrmittel zu Gebote stehen, wird solchen Nachwuchs vielleicht veranlassen, sich an die Hauptorte unserer großen Sammlungen zu wenden. Wie aber, wenn dort eine derartige Schulung nicht geboten, oder das Ansinnen solcher Einübung ausdrücklich abgelehnt wird? Als im Herbst 1888 ein Universitätsprofessor der Kunstgeschichte sich entschloß, für das Wintersemester Urlaub zu nehmen, um, statt daheim, in Florenz zu docieren, geschah es auf die Bitte von angehenden Kunsthistorikern, die an verschiedenen Universitäten, wo sie studierten, die Vereinigung der mündlichen Lehre mit unmittelbarer Anschauung nicht fanden, welche sie alle als Bedürfnis erkannten. Die Zahl, die sich ohne irgendwelche öffentliche Ankündigung im Voraus, zusammenfand, war ein sprechender Zeuge für das vorhandene Bedürfnis; aber solche aufsergewöhnlichen Versuche, die sich ebenso gut nach Holland, oder mitten in Deutschland nach Dresden, München, Berlin richten könnten, gewähren doch keine dauernde Abhülfe, da der Professor an seine Universität gebunden ist. Und in Breslau z. B., wo, wie Grimm sagt, »ganz unabhängig von den dortigen Sammlungen Schmarsow Vorlesungen hält«, ist freilich diese Unabhängigkeit nicht so zu verstehen, als ob die verwertbaren Bestände des Schlesischen Museums unberücksichtigt blieben, im Gegenteil sowol öffentliche Vorträge z. B. über »Dürers Holzschnitte und Kupferstiche« oder die »Deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts«, werden im Hörsaal des Museums selbst gehalten, und Seminarübungen in der Galerie oder der graphischen Sammlung schloßsen sich an. Aber die Lückenhaftigkeit der Bestände, wie die Entfernung des Museums von der Universität verbieten einen näheren Anschluß, da die Wahl der Vorlesungen und die historische Darstellung natürlich von der zufälligen Zusammensetzung der vorhandenen Kunstschätze nicht abhängen darf.

Wollen aber unsere Universitätslehrer der Kunstgeschichte die Aufgabe, junge Leute zur Beamtenlaufbahn an unsern Museen vorzubereiten, nicht übernehmen, oder sollen sie gar unsern Studierenden nur »im Allgemeinen etwas Freude an der Kunst« beibringen, nur ja keine künftigen Fachmänner der Kunstforschung

heranbilden, — wo soll dann die unentbehrliche Zwischenstufe, sei es auch nur die hohe Schule für Museumsgelehrte gesucht werden? — An den Museen selbst? — oder wie denkt sich H. Grimm die Lösung? — Wer von unseren Museumsdirektoren oder »lehrenden Museumsbeamten« würde neben seinen jetzigen Amtsgeschäften noch der Zumutung nachkommen, Studenten oder Anfänger, die eben den »historischen Doctor« gemacht haben, vielleicht gar noch Candidaten der Jurisprudenz, der Theologie oder Philologie, die mit dem Fachexamen in Konflikt geraten nach einer andern Zuflucht suchen, oder beschäftigungslose Architekten, zu zünftigen Gemäldekennern, Kupferstichkundigen, Sachverständigen irgend eines Zweiges der Kunstsammlung zu erziehen? — Oder wie denkt sich Bode die Ausführung sonst? — Sollen nur die Universitätsprofessoren in Berlin und etwa in Wien oder München noch, wo wirklich hervorragende Museen zur Hand sind, die Vorbereitung des Nachwuchses besorgen und verstehen müssen? Und woher sollten, wenn irgendwann die Neubesetzung nötig würde, die Fachmänner für diese drei Lehrstühle erster Ordnung kommen? Von den Professoren zweiter Güte außerhalb dieser Centralstätten würde sich keiner dazu eignen, da diß keine Fachleute sein sollen, und die von Bode selbst hervorgehobene »Schwierigkeit auch nur Einen Passenden zu finden« wäre schlimmer denn je.

Nein, die Bedingungen des kunsthistorischen Unterrichts an unseren Hochschulen und die Mittel, die dafür zu Gebote stehen, müssen ganz anders geprüft und festgestellt werden, als bisher geschehen. Sonst ist aus den an allen Ecken und Enden zum Vorschein kommenden Misverhältnissen nicht herauszukommen: Und zwar scheint uns unläugbar, daß an mehreren Universitäten der Studiengang bereits viel besser im Sinne der vorhandenen Bedürfnisse geordnet ist als in Berlin, und daß es nur darauf ankäme, die Gepflogenheiten in ausgedehnterem Maße und mit sachgemäßer Verwertung der vorhandenen Schätze in unseren Museen an solche Hauptstätten zu übertragen, um zu erreichen, was mittlerweile unentbehrlich geworden. Hier überall das Richtige zu finden, bedarf es nur einer durchgängigen Verständigung über das Verhältnis der Museen zu den Hochschulen und deren Betrieb der Kunstgeschichte, der sich wol gradweise steigern und erweitern kann nach der Größe und Bedeutung der vorhandenen Mittel, nicht aber dem Wesen nach verschieden sein sollte. Dies

Verhältnis darf vor allen Dingen aber nirgends von der persönlichen Auffassung eines einzelnen Vertreters der Neueren Kunstgeschichte abhängig bleiben, und erst recht nicht in Berlin, so lange es den Anspruch auf vornehmste Bedeutung erhebt, — sei dieser Einzelne nun ein Universitätsprofessor oder ein Museumsdirektor. Die Gesichtspunkte des Gesamtbetriebes müssen entscheiden.

Der Rektor der Universität Berlin hat in seiner Antrittsrede am 15. Oktober 1889 klar und bestimmt formuliert, worauf es uns ankommt: »Unseren Universitäten liegt außer der methodischen Ausbildung zu eigener wissenschaftlicher Tätigkeit auch die weitere Aufgabe ob, für eine Reihe einflußreicher Berufsarten die wissenschaftliche Vorbildung zu geben, weil nach unserer deutschen Auffassung für eine gedeihliche und erfolgreiche Tätigkeit in ihnen dieselbe grundlegende Bildung wie für streng wissenschaftliche Forschung erforderlich erscheint.«

In dem nämlichen Vortrag über Carl Gottlieb Suarez, den Schöpfer des preussischen Landrechts, führt P. Hinschius auch eine Entscheidung dieses hochverdienten Juristen an, in welcher er die Aufgaben der Universitäten und der Gerichte gegen einander abgränzt; es ist gewiß nicht ohne praktischen Wert, wenn wir zur richtigen Beleuchtung des Verhältnisses zwischen Hochschulen und Museen, wo in vieler Hinsicht verwandte Bedingungen walten, diese Worte als maßgebend heranziehen:

»Die Akademien müssen den Collegiis Jünglinge liefern, die zum Denken gewöhnt, mit den nötigen Vorkenntnissen ausgerüstet und mit einem zusammenhängenden, möglichst vollständigen Systeme vertraut sind; die Collegien dagegen müssen diese Jünglinge durch Uebung weiter ausbilden und durch Lehre und Beispiel praktisch nützliche Geschäftsmänner für den Staat aus ihnen machen.«

Halten wir diese, von so beachtenswerter Stelle gegebene Anweisung auch für die Kunstwissenschaft fest, indem wir uns freilich erinnern, daß sie einen ausgeprägter historischen Charakter als die Rechtswissenschaft, besonders damals, trägt, so fällt die künstlich heraufbeschworene Spaltung zwischen einer angeblichen »Kunstgeschichte der Museumsbeamten« und der allgemein anerkannten Wissenschaft dieses Namens in sich zusammen, und wir haben nur von jener ersten, für alle Universitätsprofessoren bindenden Norm auszugehen, um zu allseits befriedigenden Folgerungen auch für die praktische Anwendung der zweiten zu gelangen.

Das Studium der Kunstgeschichte

I.

Prinzipien und Anfangsgründe

Ueber die Anfänge des Universitätsstudiums der Neuern Kunstgeschichte hat Herman Grimm überzeugende und beherzigenswerte Sätze ausgesprochen, die zu unserem Zweck ausgehoben und zusammengestellt werden mögen, wie sie an dieser Stelle sich ordnen sollen.

»Man kann jungen Leuten, die von den Gymnasien kommen, nicht über Geschichte sprechen wie älteren Leuten, welche mehr oder weniger bereits wissen, wovon die Rede sei. Vom Zuhörer im Auditorium wird angenommen, er sitze da, um zum ersten Male zu hören, was ihm vorher unbekannt war.« — »Hier ist also die Aufgabe, solchen Anfängern die noch keine Reisen gemacht, noch keine Galerien besucht, noch keine Photographieen gesammelt haben, mitten in Deutschland die Geschichte der Kunst im höchsten Sinne verständlich zu machen, und auf der Stelle muß das Vorgetragene verstanden und schnell muß weiter gegangen werden.« Allerdings paßt diese Beschreibung des Anfängers wol mehr auf die Provinz als gerade auf Berlin; aber die Unbekanntschaft mit Kunst darf in ziemlich hohem Grade vorausgesetzt werden, ein lebendiges Kapital von Anschauung fehlt besonders in der »bilderlosen« Hälfte Deutschlands durchweg.

»Die Aufgabe des Universitätslehrers ist es, aus der ungeheuern Masse vorhandener Kunstwerke diejenigen nahe zu bringen, auf die es als die inhaltreichsten zumeist ankommt. Nicht die, um die sich die Kunstverständigen am meisten streiten, sondern die welche ihre Zeit am besten erkennen lassen.«

»Für jede Epoche handelt es sich darum, die Kunstwerke und die persönliche Tätigkeit ihrer Meister aus dem vollen Inhalte

ihrer Tage zu erklären. Die großen Meister als Geschöpfe ihrer Jahrhunderte zu deuten, ist die Aufgabe,« — »darzulegen, aus der Mitte welches geistigen Daseins heraus bildende Künstler jeder Art ihre Werke geschaffen haben, und wie ihre Zeit und spätere Zeiten diese Werke aufnahmen und auf sich wirken ließen.«

Das wäre in der Tat das Ideal der öffentlichen Vorlesungen über Kunstgeschichte, die sich billiger Weise an die Anfänger aus allen Fakultäten wenden, welche etwas für ihre »allgemeine Bildung« tun, während sie daneben Tag für Tag eine Fülle anderer Kenntnisse in sich aufzunehmen haben.

Aber Eins ist noch unerwähnt, das gerade solche Vorträge über Kunst vor andern über Staatengeschichte, Religion, Philosophie, Literatur auszeichnen soll. Schöpfungen der bildenden Kunst sollen den jungen Hörern, die noch keine Vorstellung davon mitbringen, zum ersten Male wirklich nahe gerückt werden. Wie das geschehen könne und am besten zu geschehen habe, ist für jeden Lehrer eine Hauptschwierigkeit, die er nur durch Erfahrung überwindet.

»Ohne Vorlagen! Alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar!« lautet Grimms Antwort. »Gezeigt kann da vorerst überhaupt nichts werden. Photographieen würden den Anfänger eher verwirren, als ihm klar machen, worauf es ankommt.« Damit ist die Schwierigkeit, die uns gerade die Hauptsache zu gefährden scheint, nicht gelöst, sondern bei Seite geschoben, als ob sie garnicht da wäre, — ja, als wäre jeder weitere Versuch ein pädagogischer Mißgriff, ein verhängnisvoller Irrtum. Für den Redner ist diese Befreiung von Vorlagen allerdings sehr bequem; viele der Besten können es nicht vertragen, an die sinnfällige Erscheinung, die allen kontrollierbar vor Augen steht, sich gebunden zu fühlen. Das Aufweisen der Einzelheiten stört die Zusammenfassung des Ganzen, überhaupt das Wirtschaften mit Objekten den Fluß des Vortrags, die Schnelligkeit der Gedanken. All diese Dinge sind unläugbar, und die Hindernisse wachsen je schneller fortgeschritten werden soll. Andererseits gehört schon vollendete Beherrschung des Materials und sichere Freiheit der Bewegung von Seiten des Lehrers dazu, wenn die Zuhörer nicht beirrt werden sollen. Statt das Wesentliche zu fassen, das sich zum ersten Mal und nur vorübergehend darbietet, werden sie wol, mehr abgelenkt als gefördert,

ins Bilderbesehen geraten, und sich mit Nebenbeobachtungen unterhalten statt den Winken des Führers nachzugehen, dessen Worte ungehört unter den Tisch fallen. Andern Hörern geht es umgekehrt: »Wie von wesenlosen Worten über die Dinge werden so Viele mehr angeregt, als von den Dingen!« schrieb ja Karl von Raumer. »Gesetzt ein Gemälde Rafaels hienge an der Wand, gegenüber stände ein Deklamator, der eine hochtrabende Rede in poetischer Prosa über das Bild hielte; würden nicht die meisten Zuhörer dem Bilde den Rücken kehren, und ihre ganze Aufmerksamkeit dem Deklamator zuwenden? So ganz sind sie gewöhnt nur durch das Wort zu lernen und entwöhnt die Augen zu brauchen.« — Das ist die andre Schwierigkeit, zugleich eine Kritik des kunsthistorischen Vortrags ohne Anschauung, der wir kaum etwas hinzuzufügen brauchen.

»Ein Auditorium voll frischer junger Lebenscandidate« ist erziehungsfähig, durch das Beispiel lenkbar, sobald es den Wert des Gebotenen begreift. Auch ohne Kommandowort, durch den stillen Einfluß der Person unwillkürlich bestimmt, ist es gern bereit, sich Bedingungen aller Art anzubequemen. Wenn Einige sich anfangs noch ungeschickt benehmen, so sind es wahrscheinlich nur Juristen, Theologen, Philologen, Historiker, da sie nur mit Büchern umzugehen, durch das Wort allein zu lernen gewöhnt sind; je mehr Physiker und Mathematiker, Geographen und Mediziner darunter sind, desto leichter vollzieht sich die Anpassung, da in ihren Vorlesungen und praktischen Kursen dasselbe Prinzip des Hörens und Sehens zugleich waltet. Es kommt nur darauf an, diese Verbindung des Wortes mit der Anschauung von vornherein als Hauptsache festzuhalten; dann zeigt sich allen beruhigend und ordnend von selbst, daß die Unbequemlichkeiten, wenigstens zum größten Teil, weder Schuld des Lehrers noch der Schüler sind, sondern im Materiale und den Vorrichtungen der Hörsäle liegen, wie sie augenblicklich noch vorhanden.

Niemand wird läugnen, daß hier noch große Mängel bestehen. Unsere Photographieen und sonstigen Abbildungen gewöhnlichen Formates sind für ein zahlreiches Publikum nicht groß genug, um von Allen zu gleicher Zeit gesehen zu werden. Es sollte für Vergrößerungen zu diesem Lehrzwecke besser gesorgt sein, als bisher, weil nicht einheitliche Nachfrage darnach besteht, geschehen konnte. Manches allerdings läßt sich überhaupt nicht nach Belieben vergrößern, da es durch Veränderung des Maßstabes auch

seinen Charakter verändert. Aber bei manchen Beispielen, die im Vortrag erwähnt werden, genügt es auch, sie vor- oder nachher der Betrachtung zu bieten. Man muß nur den Irrtum beseitigen, als sei ein kunsthistorisches Kolleg in der selben Weise zu hören und abzuhören, wie ein theologisches, juristisches, philosophisches. Geographic, Medizin, Naturwissenschaft sind die Verwandten der Kunstgeschichte ebenso sehr, wie die philologisch-historischen Fächer, mit denen man sie bloß nach dem zweiten Teil ihres Namens so kurzfristig zusammenwirft, wie es bei Naturgeschichte schon Niemand einfallen würde.

Auch die allgemeinste Orientierung über irgend ein Gebiet der Natur ohne Beispiele, ohne Vorlagen zur Versinnlichung, wäre gewiß für die Mehrzahl der Fachvertreter in diesen Wissenschaften einfach ein Nonsens, oder sie sänke in den Augen aller Erfahrenen zu einer Einführung zweifelhaften Wertes, zu einer sehr niedrigen Vorstufe herab, die mit der eigentlichen Sache noch nicht viel zu schaffen hat. Auch eine »Kunst- und Kulturgeschichte« für den Anfänger im Sinne Grimms, eine »Geschichte der nationalen Phantasie- und Gedankenarbeit« ohne Anschauung, ohne Illustration durch die Jahrhunderte hingeführt, entäußert sich wol des wirksamsten Mittels verständlich zu werden und das Mitgeteilte im Geiste der Hörer haftbar zu machen. Dem Anfänger gegenüber ist die Aufgabe hier wie überall, ihm klare, grundlegende, vor Allem aber dem Wesen der Dinge möglichst adäquate Vorstellungen zu vermitteln. Diese Aufgabe bliebe in Grimms Vorlesungen unerfüllt. Und ihre Bezeichnung als »Geschichte der Kunst im höchsten Sinne« deutet zugleich die Gefährlichkeit eines solchen Sublimates aus allen Geschichtsergebnissen an.

Was ist denn auch die Anweisung »alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar« anders als ein Paradoxon? — Dem größten Künstler des Wortes können wol Uebertragungen aus dem Augenschein in die Sprache soweit gelingen, daß die Phantasie des Hörers oder Lesers wähnt, die Dinge selbst in sichtbarer Erscheinung vor sich aufsteigen zu sehen. Aber das ist die Kunst des Poeten, über deren Grenzen schon Lessing uns scharf genug ins Gewissen geredet, — auf dem Gebiet der Wissenschaft können Künste der Rhetorik daraus werden, auf deren völlige Abirrig vom Wesen des bildenden Schaffens uns Goethe, der Meister des plastischen Bildes in der Dichtung, vielfach hingewiesen. Genug, wenn wir durch Mangel an Vorlagen oft noch genötigt

sind uns mit dem beschreibenden Worte als Surrogat der Anschauung zu begnügen. Aus pädagogischen Rücksichten mag, — die Ueberfülle sich jagender Eindrücke zu vermeiden, zur Abwechslung mit angeschauten Hauptwerken, die sich einprägen sollen, — die mündliche Charakteristik erleichternd und beschleunigend eintreten. Aber ohne Vorführung der wichtigsten Kunstwerke selbst, wenigstens in guter, dem jeweiligen Lehrzweck entsprechender Reproduktion, ist Alles nur wesenloses Gerede über die Dinge hin, von denen doch vorausgesetzt wird, sie seien dem Hörer noch völlig unbekannt, und damit kommen sie ihm nicht näher.

»Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu überschauen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen,« — schreibt Goethe zu Diderots Versuch über die Malerei, mit der Mahnung, »die Redekunst sei von der bildenden sehr weit entfernt, und hier werde ein ganz anderer Trieb erweckt als dort«. Das Alles mag also geschehen und den Zweck historischer Darstellung erreichen, wenn man mit Hörern zu tun hat, die mehr oder weniger bereits wissen, wovon die Rede sei, die schon Photographieen betrachtet, Gallerieen besucht oder gar Reisen gemacht haben, d. h. den nötigen Vorrat von Erinnerungsbildern mitbringen, welche durch das Wort nur hervorgehoben zu werden brauchen, um sich zu ordnen und zu bewegen nach des Redners Gedankengang. — »Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande«, fährt Goethe fort, »er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor« — und ein so entstandenes Werk sollte dem jungen Zuhörer, der zum ersten Mal von diesen Dingen erfährt, nahe gebracht werden können, ohne selbst irgendwie gegenwärtig zu sein, daß seine Seele wie die des Lehrers wenigstens eine Zeit lang auf ihm ruhe? — In einem Vortrag über bildende Kunst, in dem »alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar« werden, spielt nur die Phantasie des Redners, darüber täusche man sich nicht; — er wird dem deutschen Studenten »nicht die kleinste Portion echter historischer Kost« zu liefern im Stande sein, die wirklich aus dem Reich des bildnerischen Schaffens stammt, sondern bietet statt des Brodes nur einen Stein. »Kulturgeschichte, Phantasie- und Gedankenarbeit« mag das heißen, aber ein Verhältnis zur bildenden Kunst wird nicht angebahnt, geschweige denn ihre Geschichte im höchsten Sinne verständlich gemacht. Da kommen wir nur zu-

rück zu der theoretischen, philosophischen, alles rationalisierenden Weise, von der wir noch genug Erbfehler mit einander herumtragen; und solche Kunstgeschichte von oben herab, der Versuch die Mächte des Daseins zu vergeistigen, erzeugt nur Dünkel und Hochmut in dem Anfänger, der sich einbildet etwas von Kunst erfassen zu haben, wenn der Schatten ihres Rauches in »sichtbarer Rede« an ihm vorübergezogen.

Und das Hauptbeispiel des Verfahrens, das Grimm selber giebt, zeigt in mehr als einer Hinsicht das Unbefriedigende. In ein paar Stunden »muß Giotto da abgetan werden«. »Für den Berater von Studenten führt nur ein Weg zu Giotto: Dante! Die Darlegung, worin der Realismus des Naturkultus Dantes liege, erklärt den an philologische Auffassung der Historie geübten jungen Leuten sofort das ganze Phänomen.« Welches Phänomen? fragen wir; der Anfänger hat nichts gesehen, die Erscheinung »Giotto« ist ihm nicht entgegengetreten, höchstens das Wort »Realismus« oder »Naturkultus« auch von dem Maler ausgesagt worden, wobei er sich denken mag, was er kann. »Der erste nationale Dichter Italiens muß den ersten nationalen Maler verstehen helfen, . . . der neben dem, was Dante für die nationale Dichtkunst tat, das Seinige für die bildende Kunst leistete.« Der Hörer bleibt also in seiner philologischen Auffassung der Historie stecken, erfährt etwas über Dante, sein persönliches Verhältnis zu Giotto, vom »Uebergang aus der Erstarrung zur Natur«; es ist von Literatur die Rede, die Parallelerscheinung auf dem Gebiete der bildenden Kunst aber bleibt ihm im höchsten Grade unverständlich. Dazu der Umschwung in der Staatengeschichte u. s. w.

»Das völlig Eigenartige Giottos, — gesteht Grimm selber — tritt auch für den Kenner nur dann hervor, wenn er ihn im Gegensatz zu der byzantinischen Kunst betrachtet. Was aber wissen meine Studenten von byzantinischer Kunst? — Ich sage meinen jungen Leuten: lassen Sie einstweilen die Hand davon.« — Also der Ausdruck »Uebergang aus der Erstarrung zur Natur« wird nur philologisch faßbar, auf literarischem Gebiete, in der Poesie Dantes, falls die Vorgänger herangezogen werden, bleibt aber für Giotto Phrase. Denn Dante ist ein Dichter, und die byzantinische Kunst ein unbekanntes, vielleicht unbegreifliches Phänomen. »Wie überhaupt denn aber Giotto erklären?« Nur durch Vorlagen! Alle Werke auf die es ankommt, in guten Abbildungen sichtbar. Grimm selber giebt zu: »Man könnte Stücke der besterhaltenen

Werke in Assisi und Florenz oder Padua, sei es auch nur auf Pappe mit Wasserfarben, in Naturgröße kopieren lassen, um dem Auditorium eine Idee zu geben, in welcher Weise der Meister und die Seinigen malten. Aber auch diese Muster würden wolbedachter erklärender Worte bedürfen und diese wenig enthüllen.« Das verrät genug, wie sehr Grimm selber die Schwierigkeit beschäftigt hat. Wir besitzen die farbigen Publikationen der Arundel Society und zahlreiche vortreffliche Photographien. Wirkt denn der Anblick nicht für sich? — hinter der Macht der Anschauung mag der Professor ruhig zurücktreten in die bescheidene Rolle des Erklärers, eher wortkarg, jeden Ausdruck wolbedacht, als Begleitung und Vermittlung des Phänomens vorbringen. Jedes geistreiche Abspringen ist ein Fehlgriff, jedes Hereinziehen andersartiger Dinge in diesem Moment des Eindrucks ein Vergehen gegen den Sinn der Aufgabe, der er dienen soll.

Das Lehrmaterial zu vervollkommen ist Sache der Zeit, gemeinsamer Anstrengungen, sicher nicht unerreichbar. Anschauungen, auch wenn sie anfangs befremden, wirken fort, verwirren vielleicht eine Weile, aber ordnen, unterscheiden und festigen sich allmählich zu übersichtlicher Klarheit, wie alle Eindrücke des Auges sonst. Wem die Vorlesung, die dazu Anweisung erteilt, nicht ausreicht, — und das kann sie nur den Geübten — muß daneben nachhelfen. Die Vorlagen müssen zu anderer Zeit eingesehen werden können, der Hörer nicht zu der Einbildung verleitet werden, er könne einen Meister wie Giotto in vier Kollegstunden bloß hörend erfassen und einprägen, auch wenn nicht dabei ebensoviel von Literatur und Politik die Rede wäre.

Ohne Anschauung aber ist über die ersten Anfangsstadien des Unterrichts nicht hinauszukommen. Es kann durch solche Entmaterialisierung der Kunstgeschichte nur sehr allgemein »in das Gefühl der Dinge eingeführt werden«, weil eben diese Dinge, diese historischen Phänomene nicht selber auftreten, — und auch dieses Gefühl wird mehr ein poetisches, kulturgeschichtlich abstrahiertes sein. Oder was bedeutet Grimms eigene Klage sonst: er habe bisher den großen Gang der europäischen Phantasieschöpfungen noch nicht so vortragen können, wie der Stoff es erforderte. »Immer erlaubten die mir zu Gebote stehenden fragmentarischen Hilfsmittel nur fragmentarische Belehrung. Meinen Nachfolgern muß, soll ein Erfolg erzielt werden, zureichenderes Material zur Verfügung stehen!« — welchen Sinn hat seine For-

derung eines eigenen »Museums für Lehr- und Lernzwecke«, — das mit »vaterländischer« Kunstgeschichte allerdings nur teilweise zu tun hat, — als: Anschauung! zum Worte das Bild!

Wird aber auch diese große Hauptvorlesung mit den notwendigen Anschauungen der Kunstwerke selbst belebt und im eigentlichen Kunstinteresse fruchtbar gemacht, so gewinnt auch die umfassende Begründung aus dem Vollen heraus, die Darstellung des historischen Zusammenhanges im weitesten Sinne erst ihre richtige Bedeutung; denn erst so tritt die bisher unbekannte Welt der Kunst machtvoll und für sich selber redend in die Weltgeschichte, die sich in den Köpfen der Hörer spiegelt.

Allerdings, den rechten Nutzen einer solchen Geschichte der Kunst im höchsten Sinne würden wir uns erst für die vorgerückteren und reiferen Schüler versprechen, die sich schon auf dem Gebiete des bildnerischen Schaffens etwas umgesehen, vielleicht gar mit Einzelforschung einigermaßen bekannt geworden, und dann einer klaren Ueberschau, eines breit angelegten und doch knapp zusammengehaltenen Gesamtbildes bedürfen, in welchem der erstickende Wust des Details sich wieder zu großen charakteristischen Zügen verbindet, und befreiende Gesichtspunkte sich bleibend und bestimmend für den ganzen Gedankenkreis emporheben.

Die Bedenken, ob diese historische Zerlegung der Kunst für die Jugend die rechte Kost sei, steigern sich, wenn Grimm weiterhin schreibt: »Ein Teil der Arbeit dessen, der sich mit der Kritik der nationalen Phantasieschöpfung beschäftigt, besteht darin, die Gesetze zu erkunden, nach denen das sogenannte Wirkliche sagenhafte, poetische, gelogen reale Gestalt annimmt, unter welchen Bedingungen diese Phantasiegebilde emporkamen und von welchen Menschen sie hervorgebracht worden sind. Warum sie diese Macht haben. Worin ihre Anziehungskraft besteht. Ob sie eine Notwendigkeit menschlicher Lebensbedingungen seien. Ja, ob Umwandlung des Geschehenen in legendare Form nicht vielleicht die einzig mögliche Art sei, überhaupt Nachrichten zu hinterlassen dessen, was einst geschah! Ich sage nur, daß diese Fragestellung möglich sei.« — »Dem Kunsthistoriker liegt auch die Ergründung der Bedingungen ob, unter denen die nationale Phantasieschöpfung als Lügnerin sich beteiligt.« —

Das sind tiefgehende Probleme, die unseres Erachtens mehr in die Philosophie der Kunst, in die Geschichtsphilosophie gehören. Es sind Fragen von so einschneidender Bedeutung für alle menschliche Geistesarbeit überhaupt; sie betreffen die Gränzen unseres Naturerkennens und die Kritik unserer sogenannten Seelenvermögen, die Möglichkeit der Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften so im Grunde, daß Erkenntnistheorie und Psychologie in erster Linie berufen sind, darüber zu Rate zu sitzen. Sollten wir jedoch Grimms Andeutungen so verstehen, als dürfte in jener Vorlesung für Anfänger auch nur die Fragestellung gegenüber den vaterländischen Idealen laut werden, so würden wir darin einen pädagogischen Mißgriff erblicken. Junge Leute, die von den Gymnasien kommen, sind nicht reif für diese Gedanken, deren zersetzende Keime, wenn die Gesundheit nicht leiden soll, schon eine starke ethische Widerstandskraft voraussetzen, d. h. eine Festigkeit des Charakters, zu der unsere Schulen leider so wenig erziehen.

Der Anfänger, der von künstlerischen Dingen zum ersten Mal hört, wird aus einer Vorlesung ohne bildliche Vorlagen aber jedenfalls von dannen gehen, ohne die notwendigsten Grundlagen für weitere Beschäftigung mit der Sache gewonnen zu haben. Der flotte Lebenscandidat denkt sich z. B. die Gesichter Giotto's, von deren Schlitzaugen er gehört, wie die Japanesen, die ihm in der Friedrichstraße Konkurrenz machen, oder Rafaels Madonnen mit den Elementen der Schönheit ausgestattet, die er aus eigener Erfahrung schätzt; denn mit dem Recht des Lebenden spürt er den »gewissen Hauch, der den Dingen und Personen die unbedingte Kraft verleiht uns zu erfreuen« gewiß unter den Linden eher als im Auditorium für Phantasiegeschichte oder Geschichtsphantasie. Auch der beste Neuling, der getragen von natürlicher Begabung, vorwärts möchte, lernt weder eine Säule von einem Pilaster, noch ein Kapitäl von einer Basis, eine Fiale von einer Phiole unterscheiden. Oder sorgen dafür schon unsere Gymnasien?

Ihm dürften, damit er für die kunsthistorischen Kollegien dann »mehr oder weniger wisse, wovon die Rede sei«, vielleicht zwei andre Wege der Vorbereitung dienlicher sein. Das Eine wäre eine Einführung in das Reich der bildenden Künste überhaupt. Darin müßten alle jene elementaren Vorstellungen vermittelt werden, die bei unseren gegenwärtigen Zuständen, besonders im Norden, nicht vorausgesetzt werden können, d. h. die unent-

behrlichen Einblicke in die verschiedenen Materiale, mit denen der Baumeister, der Bildhauer, der Maler zu rechnen hat, in die technischen Herstellungsprozesse und deren Bezeichnung durch überlieferte Kunstausdrücke. Dazu kämen dann die weiteren Vorkenntnisse, welche die analytische Betrachtung eines fertigen Bauwerkes oder die synthetische Verwertung von Grundrissen, Durchschnitten und sonstigen Ansichten oder Details für ein Gebäude erfordert. Ganz Aehnliches tritt beim Anschauen und Beurteilen der Skulpturen und Gemälde, bei Kupferstich und Holzschnitt und allerlei Kleinkünsten hervor. An die Bedingungen der Technik schliessen sich Erörterungen über die künstlerische Gestaltung, des «Stiles in den technischen und tektonischen Künsten» von selber an, und eine sachgemäße Ausdehnung dieser Prinzipien auf die verschiedenen Gattungen der Plastik und Malerei wird unerlässlich. Dies wiederum ist nicht anders möglich als durch eine Verständigung über das Verhältnis des Künstlers zur Natur, der Kunst überhaupt zur Wirklichkeit. Es kann und muß zu den Grundlagen der Kunsttheorie vorgeschritten werden.

Jene Voraussetzungen aber, das ABC, das jedem geläufig sein muß, — wir meinen etwa das, was Alwin Schultz in seiner Einführung in das Studium der Kunstgeschichte gewollt hat, wenn das Erreichte auch nicht unsere Anforderungen befriedigt, — lassen sich ebenso wenig vom Katheder herab in Vorträgen überliefern wie durch ein gedrucktes Buch allein: es müssen mündliche Erörterungen, Besprechungen in Frage und Antwort, wie bei jedem Katechismus hinzutreten, und da es sich um anschauliche Vorstellungen handelt, zahlreiche Demonstrationen, schematische Zeichnungen an der Tafel, Modelle und Beispiele aller Art zu Hülfe genommen werden. Das heißt es wäre ein Praktikum in seminaristischer Behandlungsweise das einzig Richtige, und ein junger Lehrer, der selber noch lernt, der geeignete Mann dazu, oder ein bewährter Pädagoge. Solche Kurse sind in Göttingen, Breslau u. s. w. wenn auch mit kargen Lehrmitteln bereits eingeführt.

Erst dann hat es Sinn, in Vorlesungen über das Wesen des bildenden Schaffens, über die Natur der einzelnen Künste, ihre Unterschiede und ihre Verwandtschaft zu unterrichten. Daß eine solche Grundlegung für den Anfänger nur aus dem Vollen einer ästhetischen Gesamtaufassung gegeben werden kann, versteht sich von selbst, dem soeben betonten Zweck gemäß dürfte jedoch an die Pflicht des Lehrers erinnert werden, hier nicht im besondern

Hinblick auf ein persönliches System der Aesthetik etwa über Maß und Allgemeingiltigkeit dessen hinaus zu gehen, was einer solchen Orientierung zukommt, sondern den jungen Leuten vor allen Dingen das brauchbare Viaticum mitzugeben, das ihnen auf den mannichfaltigen Pfaden ihrer Betätigung frommt.

Zu der kunsthistorischen Propädeutik gehört ferner der Unterricht im Zeichnen, besonders nach Vorlagen des kunstgeschichtlichen Apparates selbst, und Skizziren von Details zum Zwecke vergleichender Forschung, dann Linear- und Luftperspektive, Licht und Farbenlehre und die vielfach völlig vernachlässigte literargeschichtliche Einleitung, die Geschichte des Studiums und die Fachliteratur umfassend. (Kunstgeschichtliche Quellenkunde findet sich in Tübingen wenigstens angekündigt.) Einblick in die geschichtliche Entwicklung des Kunsturteils und der kritischen Methode würde sich als höhere Stufe anschließen und wieder in die Theorie ausgehen. Doch davon kann erst bei höherer Reife die Rede sein.

Für den Anfänger erspriesslich, zur Anbahnung eines natürlichen und lebendigen Verhältnisses zur Kunstwelt überhaupt, wäre zunächst noch ein zweites Verfahren, — noch immer nicht die eigentlich historische Betrachtung. Wir denken an die Forderung Bodes »unsern Studenten im Allgemeinen Freude an der Kunst und etwas Verständnis für dieselbe beizubringen«, — eine »Anleitung zum Genuß der Kunstwerke« wie Jacob Burckhardt so bescheiden den Zweck seines Cicerone bezeichnet. — »Die Aufgabe des Universitätslehrers ist es, aus der ungeheuern Masse vorhandener Kunstwerke diejenigen nahe zu bringen, auf die es als die inhaltreichsten zumeist ankommt,« lasen wir bei Grimm. In der Tat, darum handelt es sich an erster Stelle, — eine Zeit lang aber auch ganz allein, und dieses Nahebringen der Kunstwerke muß um ihrer selbst willen erfolgen, ohne irgend welche Nebeninteressen. Auf die Schöpfungen des Bildners, des Malers, des Architekten sei es abgesehen, nicht auf ihre Beziehungen zur Literatur oder Musik oder Staatswirtschaft, nicht auf Gedanken, die man bei Gelegenheit des Kunstwerkes haben mag, noch auf die Geschichte der Kultur, der sie als Teilchen angehören. Das Beste ist für unsere Jugend gerade gut genug, — sei hier oberstes pädagogisches Gebot. Also eine Erklärung ausgewählter Meisterwerke aus allen Epochen, der neuesten vielleicht im Vordergrund, möchten wir als Einführung in das Reich der Kunst empfehlen,

die man den Studierenden aus allen Fakultäten zuerst zu bieten hätte. Für die Auswahl entscheidend wäre zunächst der Gesichtspunkt, den Grimm aufstellt: »nur die Kunstwerke, welche den Betrachtenden um eine innere Erfahrung reicher machen«. Ist durch den Vortrag des Lehrers vor dem Kunstwerke selbst oder mit Hilfe guter Abbildungen der Verkehr zwischen solchen Gebilden und den Hörern erreicht, so darf zur eigenen Uebung des Anfängers in solcher Exegese fortgeschritten werden. Dann eröffnet sich bald die weitere Frage, was es denn sei um die Schönheit, die wir in allen diesen Werken anerkennen und bewundern, die Frage nach den Eigenschaften, die gerade diese Auswahl voraus hat, und sie noch heute, oft nach langen Jahrhunderten für uns genießbar machen, nach dem Gemeinsamen, das etwa gesetzmäßig und bestimmbar sei, — und gegenüber die andre Frage nach der geschichtlichen Bedingtheit jener Mehrzahl von Leistungen, die zurück bleibt, im Vergleich zu den Meisterschöpfungen ersten Ranges. Oder wären auch diese bedingt in ihrem Kreise? So ergeben sich die Gesichtspunkte des Aesthetikers und des Historikers und machen dem Betrachter fühlbar, wie man dazu gelangt. Wohlbedachte Führung, geschickte Auswahl kann von allen Seiten auf diese weiteren Wege hindrängen, so daß sie natürlich werden, das Bedürfnis nach allseitiger Begründung und kritischer Erwägung als Stachel zu ernstlicheren Studien zurück lassen. Die erste Aufgabe dieser Vorträge und Uebungen bleibt aber die Anleitung zum Genuß der Kunstwerke, sich selber Rechenschaft zu geben jedem Kunstwerk gegenüber, lebendigen Anteil zu nehmen an dem künstlerischen Schaffen der Gegenwart. Auf die erziehliche Bedeutung gerade dieser Lehre greifen wir hernach zurück.

Hier war zunächst von der Kunstgeschichte an unsern Hochschulen die Rede. Der Anfänger, auf den Grimm vornehmlich Rücksicht nimmt, muß weiter kommen. Sehen wir zu, wie viel Andeutungen des ferneren Betriebes in Berlin sich sonst bei ihm finden.

»Wer sich diesen Studien widmen möchte, hätte nicht den kunsthistorischen, sondern den historischen Doctor zu machen, wobei er sich in Neuerer Kunstgeschichte ja nebenbei examinieren lassen könnte.« »Aus dieser Ueberzeugung gebe ich jedem jungen Manne den Rat, diesen Weg einzuschlagen. Denn ohne

Unterlage historischen und philologischen gründlichen Wissens ist ein wissenschaftlicher Betrieb der Neueren Kunstgeschichte nicht möglich.«

Dieser letzte Satz ist gewifs richtig und wird kaum noch von irgend jemand bezweifelt werden. »Der Betrieb der christlichen Kunstarchäologie und der mittelalterlichen Kunstgeschichte, schreibt insbesondere Fr. Xav. Kraus, setzt eine Summe kirchen- und kulturgeschichtlicher Vorstudien, einen Besitz der historischen und archäologischen Hilfswissenschaften, wie z. B. der Epigraphik, der Paläographie u. s. w. voraus, wie er sich kaum bei einem oder dem andern Vertreter der modernen Kunstgeschichte finden wird.«

Aber damit ist nur eine weitere Vorstufe bezeichnet, die der junge Kunsthistoriker zu durchlaufen hat, ehe er zu seinem Spezialfach selbst in voller Ausdehnung zugelassen werden kann. Bis dahin mag eben die Kunstgeschichte sein Nebenfach bleiben, und wird als historische Hilfswissenschaft vielleicht auch ihrerseits von den wenigen Historikern anerkannt werden, die sich diesem Studium je mit Erfolg genähert haben. Vielleicht weisen die ägyptische, assyrische und persische Geschichte der modernen germanischen bald die Wege, nachdem wenigstens jene nicht mehr ohne Kunstdenkmäler als ihre wichtigsten Quellen auskommen möchten. Gegenwärtig liegt das Verhältnis noch vielfach umgekehrt. Ein ausgezeichnete Historiker der strengsten Observanz hat vor wenig Jahren einmal seine Entrüstung darüber ausgesprochen, daß man ihm zumuten wolle, angehende Kunstforscher in seinen Seminarübungen für historische Arbeit zu schulen. Und dies Verhalten entsprang nicht etwa einem Vorurteil gegen das Fach; aber es schien ihm ein Kukulsei in sein Nest gelegt, das er herauswerfen möchte, statt es ausbrüten zu helfen. Sonst pflegt doch die Henne nichts zu merken, bis das Entenküken zu Wasser geht und der treuen Pflegemutter überläßt gackernd am Ufer zuzusehen, wie das entartete Kind sich im eigenen Elemente zu rechtfindet.

Setzen wir jedoch unter günstigeren Verhältnissen voraus, es könnten alle Vorkenntnisse, die wir als philologisch-historische Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte bezeichnen, in voller Ausdehnung als gründlicher Unterbau gewonnen werden, so ist damit doch keineswegs ein Abschluß der Universitätsstudien, der berufsmäßigen Vorbildung möglich. Hat man die neuere Kunst-

geschichte, einmal zum Lebensberuf erwählt, so muß man sie auch dazu machen! Von einem solchen, »historischen Doctor, der sich in Neuerer Kunstgeschichte als Nebenfach examinieren lassen«, kann kein wirklicher Kunsthistoriker mit gutem Gewissen behaupten, er habe seine volle akademische Bildung schon erhalten und sei zum Denken in seinem Spezialfach gewöhnt, mit den nötigen Kenntnissen ausgerüstet und mit einem zusammenhängenden möglichst vollständigen System der eigensten Wissenschaft vertraut.

Historische Auffassung

Unseren Universitäten liegt die methodische Ausbildung zu eigener wissenschaftlicher Tätigkeit ob. So ergibt sich die Frage, wie soll dies durch den Professor der Neuern Kunstgeschichte geschehen, wenn Schüler zu ihm kommen, die arbeiten wollen?

Die Andeutungen über die Berliner Praxis sind spärlich. »Will ein Zuhörer, den ich in den ersten Semestern so in das Gefühl der Dinge eingeführt habe, in späteren Semestern dann an Uebungen teilnehmen, wo einem Meister viele Stunden gewidmet und Photographien gezeigt werden können, so wird er näher an ihn herankommen.«

»Derjenige, der ein Auditorium, wie ich vor mir habe, mit lebhaftem Gefühl von der Fortentwicklung der italienischen Kunst im Quattrocento erfüllen soll, hat über Donatello wenig zu sagen.« — »Mit schon älteren, geübteren Schülern, und zwar mit dem schwachen Prozentsatz derer, die für Kunst angeborenes Urteil (?) mitbringen, von Stück zu Stück zu gehen und ihnen die Eigentümlichkeiten des Meisters im Gegensatz zu Ghiberti klar zu machen, bleibt immer eine schöne Aufgabe für den Docenten.«

»Die Feinheiten Botticellis sind dem lernenden Studenten kaum zu erschließen; Peruginos, Giovanni Santis, Signorellis und anderer Vorgänger des Cinquecento kostbare Tafeln, sind dem Anfänger vorerst versiegelte Bücher; nur Filippo Lippis und Fiesoles Arbeiten etwa wird er zu verstehen glauben, weil eine gewisse frauenhaft zarte Auffassung und Behandlung, die diese und ähnlich arbeitende Meister auszeichnet, gemütlichen Reiz auf ihn ausübt.« Sollte da nicht dem Lehrer die pädagogische Aufgabe zuwachsen, von diesen verständlicheren Erscheinungen ausgehend,

zu den anderen, doch historisch aus jenen hervorgegangenen hinzuführen, also von Fra Filippo zu seinem Schüler Botticelli, von diesem zu seinen vielfach verwandten Mitstreßenden Perugino und Signorelli u. s. w.?

»Studierenden des ersten Semesters klar zu machen, wie Cimabue, Duccio, Giotto und deren Schüler, Mitarbeiter und Nachahmer sich zu einander verhalten, könnte wol der Traum eines begeisterten, beginnenden Docenten, niemals aber das Ziel eines erfahrenen Lehrers sein.« Gewiß, aber beschäftigt sich Grimm nur mit den ersten Semestern? Und wie wäre es, wenn statt eines so schwierigen und fremdartigen Beispiels, der Versuch gemacht würde, den jungen Leuten etwas Gefühl für die Unterschiede zwischen Schongauer und Dürer, wenn auch nur im Wesentlichsten beizubringen?

Endlich in den letzten Semestern muß ein Grad der Vorbildung erreicht werden, wo auch die Unterscheidung zwischen Giotto und den Seinigen versucht werden darf, weil es nur so möglich ist, die Trecentomalerei, die auch Burckhardt im Cicero noch systematisch zusammenfaßt, in historischer Entwicklung vorzuführen. Und unter der letzten Weihe sollte auch wol die byzantinische Kunst »die dem Anfänger nichts als unverständliche, todtte, gezierte Starrheit zeigt, deren geistiges Innere kein Fingerzeigen und Explicieren ihm klar macht«, — ihr bis dahin wolweislich verschleiertes Rätsel enthüllen. Dann ist es auch an der Zeit, die wenigen auserlesenen Schüler, wenn nicht als zünftige doch als künftige Gemäldekenner zu behandeln, und sie, soweit dies Aufgabe des Universitätslehrers sein kann, dazu zu erziehen, sich auch über die Werke, um welche die Kunstverständigen sich am meisten streiten, ein eigenes Urteil zu bilden.

Hier müssen wir freilich an andern Universitäten Auskunft suchen, wo neben den öffentlichen, für die Anfänger und die Allgemeinheit berechneten Vorlesungen auch solche gehalten werden, die ihrem Inhalt nach nur für fachmännische Durchbildung bestimmt sind. Mag zu diesen Privatkollegien auch nur ein schwacher Prozentsatz sich einfinden, methodische Ausbildung zu eigener wissenschaftlicher Tätigkeit kann nur hier gegeben werden. Und daneben liegt doch, wie hier bezeugt werden kann, die Erfahrung vor, dafs es nicht Kunsthistoriker von Profession allein sind, und nicht nur Nachwuchs für den Museumsdienst, sondern Lernbegierige aus allen Fakultäten, die das Bedürfnis

fühlen, der Kunst selber näher zu kommen, sich über deren Fortentwicklung gründlicher zu unterrichten, als dies in rasch vorschreitendem Ueberblick über weite Zeiträume geschieht.

Ist schon bei dem einzelnen Meister unerläßlich erfunden, die gesamte Tätigkeit desselben ins Auge zu fassen, so leuchtet ein, daß der Fachmann auch sein Werden und Wachsen aus Ererbtem, seinen Einfluß auf die Nachfolger begreifen will, und daß ohne Darlegung dieses Zusammenhanges mit Früherem und Späterem eine volle historische Begründung auch des Auserwählten nicht denkbar ist. (Vgl. Grimm s. v. Rafael. S. 408).

Die Geschichte des Meisters erster Größe erweitert sich zur Geschichte seiner Schule, die Geschichte dieser Schule in ihrem Zusammenhang mit anderen Schulen ringsum zur Geschichte einer ganzen Periode. Und hier ist die Frage nicht mehr, ob der pädagogische Wert, der geistige Gehalt für die allgemeine Bildung, für den großen Zug der Kulturgeschichte in diesen Meistern und Schulen zweiten Ranges, diesem »Mittelgute«, noch groß sei oder gering. Es handelt sich um die besondere Bildung des Kunsthistorikers, also um die Wichtigkeit der Fortschritte in der bildenden Kunst, in der Einzelkunst als solcher, die auf engem Raum erarbeitet worden. Es handelt sich um Erkenntnis des pragmatischen Zusammenhanges von einem Werke zum andern, um genetische Erklärung nicht aus jenen allgemeinen Kulturmächten, in denen sich der Zeitgeist auseinanderlegt, oder aus Nachbargebieten, wie Literatur, Wissenschaft, Religion, sondern aus den eigensten Faktoren im Leben der bildenden Künste bis hinein in ihre handwerklichen Bedingungen zur Herstellung der sichtbaren Erscheinung, in welcher uns die Phantasiearbeit entgegnet. Es kommt z. B. bei den Niederländern des XV. Jahrhunderts, der Wirksamkeit der Brüder van Eyck und ihrer Nachfolger nicht sowol auf »den Inhalt des städtischen Lebens in einem der reichsten Landstriche des damaligen Europas an«, den wir aus den wolverhaltenen Tafelbildern herauslesen, wenn wir sie wirklich als historische Quellen behandeln (doch auch wiederum nur kritisch!); nicht darauf allein, ob aus diesen Erzeugnissen geduldig pinselnder Hand die schaffende Phantasie mehr oder weniger zum Herzen spreche, oder ob sie vielmehr »die Unfruchtbarkeit dieser Zeit für höhere geistige Arbeit« verraten, sondern auf die Erfindung und die Fortschritte der Oelmalerei, auf die dadurch möglich werdende Ueberwindung mittelalterlicher Befangenheit gegen-

über der Natur, auf den neuen Sinn für aufrichtige Auffassung der Dinge, wie die Wirklichkeit sie darbietet, sei es auch noch immer im Sonntagskleide, auf die Umwandlung der hergebrachten biblischen Szenen in die Erscheinungsweise der Gegenwart und die Eroberung des wertvollen Daseins in unserer irdischen Umgebung für das künstlerische Schaffen, das diese heimatlichen Güter erst recht bewährt.

Das italicenische Quattrocento ist »ohne Hinblick auf die Größten« der Blütezeit wie Rafael, Michelangelo, Lionardo, Tizian und Correggio, nur für den inhaltlos, welcher der historischen Auffassung unserer heutigen Geschichtswissenschaft (im besten Sinne!) noch mit den eklektischen Neigungen der vorigen Generation gegenübersteht, den lehrreichen Inhalt einer gründlichen Betrachtung des Werdens und Wachsens überhaupt nicht als selbständigen Wert zu schätzen weiß und nur bei »abschließenden Schöpfungen« verweilen mag. Freilich wird auch der Blick des Historikers auf die höchsten Leistungen wie auf leitende Sterne gerichtet sein, aber auch diese Meisterwerke wiederum lernt er als Glieder in der Kette fortschreitender Entwicklung ansehen, und gewinnt oft gerade die Erklärung für das in diesen scheinbar Bedingungslose jenen »unzureichenden Versuchen von Meistern beschränkter Art« ab, die vorangegangen, aber zugleich ihrer eigenen Gegenwart den vollen Ausdruck gegeben, der ihr vergönnt war. — Ein ähnliches, in seinem Wesen unhistorisches Vorurteil begegnet uns auf dem Gebiet der mittelalterlichen Architektur bei den begeisterten Gotikern, die in der ganzen romanischen Baukunst nur die untergeordnete, ohne Hinblick auf die gotische Konstruktion inhaltlose Vorstufe des ächten abendländischen Bau-systems erkennen wollen.

Der angehende Kunsthistoriker von Beruf muß zu einer historischen Auffassung erzogen werden, welche für die Durchforschung im Sinne seiner Wissenschaft alle Perioden der Geschichte als gleichberechtigt anerkennt, welche sich nicht durch einseitige Vorliebe für diesen oder jenen Stil, Meister oder Zweig der Kunst zur Geringschätzung oder Zurücksetzung anderer bestimmen läßt, sei es auch in dem löblichen Bemühen nur das Wichtige zu suchen und nur das Bedeutende des Schweifses der Edlen wert zu halten. Die Pflicht des Historikers ist überall den Erscheinungen nach bestem Wissen und Gewissen gerecht zu werden, und nur unbefangene Hingebung trägt ihm das Verständnis ihres Wesens ein, nach dem er ringen soll. Die Rangstreitigkeiten

zwischen Altertum und Mittelalter, Reformationszeit und neueren Jahrhunderten sind für die Geschichtswissenschaft glücklich überwunden, wie immer sich der Schulunterricht dazu stellen mag, in dem auch die Geschichte natürlich nur nach pädagogischen Grundsätzen und vom Mittelpunkt der Heimatskunde betrieben werden kann. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft kann gerade als historische Disciplin den pädagogischen Maßstab, was für Studenten in den ersten Semestern gerecht sei oder nicht, was dem Anfänger verständlich werden könne oder nicht, auf die Dauer unmöglich beibehalten. Er muß bei der Einführung derer walten, die von den Gymnasien kommen, und mag die Auswahl dessen bestimmen, was der Allgemeinheit geboten werden darf. Wer die Schwelle zwischen diesen Vorhallen und dem Tempel selbst überschreiten will, muß zur Mündigkeit und Selbständigkeit erzogen werden. Wer das Gelübde ablegt, dieser Wissenschaft sein Leben zu weihen, der empfangen die selbstentsagende aber auch selbstbefreiende Lehre von der Gleichberechtigung, die jedes in seiner Eigenart anerkennt, an seinem Orte und zu seiner Zeit, in seinem notwendigen Zusammenhang gelten läßt, wie es ist. Vor solcher objektiven Auffassung schwindet am sichersten die Anmaßung des selbstgefälligen Subjekts, über alle Dinge sogleich urteilen zu wollen, was sie ihm wert sind und ihm zu bedeuten haben, anstatt erst demütig ihre Ursachen und Bedingungen verstehen zu lernen. Nicht urteilen, sondern charakterisieren soll der Lernende, solange er unter Leitung des Lehrers sich übt. Respekt vor den Tatsachen und Erscheinungen frommt ihm. Alle Wertausdrücke, die nach eigenem Gutdünken ausgeteilt werden, sind ihm zu verbieten, bis ausreichende Erfahrung und fortschreitende Reife dafür eintreten; selbst begeistertes Lob ist Unsinn in seinem Munde, solange nicht die sachliche Begründung dafür zugleich gegeben wird. Nirgends ist Dünkel und Selbstverblendung so zu Hause wie in Sophistenschulen der Kunstkritik, wo der Adept in ungestörtem Vortrag seinen Schulgenossen gegenüber glänzen darf, ohne über jedes Wort, das aus seinem Munde kommt, Rechenschaft zu geben.

Wir gehen noch weiter. Vor solcher gründlich historischen Auffassung muß auch der politische oder nationale Maßstab zurücktreten, der sich schon so gern an die Stelle des pädago-

gischen drängt, und auch den reiferen Forscher, wenn er nicht rechtzeitig und sicher zu dem höheren Standpunkt der gleichberechtigten Forschung durchgedrungen, in seinen Wegen und Urteilen beirren mag. Die Kunstgeschichte hat ihren eigenen Zusammenhang, der nicht immer mit dem der Staatengeschichte übereinstimmt, zeitweilig sogar ein ausgeprägtes internationales Uebergreifen und, der Wahrheit des Verständnisses zu Liebe, ein entschiedenes Hintansetzen der vaterländischen Interessen erfordert. Neben der Gleichberechtigung aller Perioden besteht wissenschaftlich auch die Gleichberechtigung aller Nationen, zumal in Zeiten, wo das Resultat der gemeinsamen Kulturarbeit dieser Nationen gezogen ward, und so diesen Mitarbeitern als Erbteil gleichermaßen zu Gute kam, d. h. unter Nationen, die dem nämlichen Kulturkreise angehören. »Die deutsche Wissenschaft hat immer ihren Stolz darein gesetzt, auch die Eigentümlichkeiten ferner Zeiten und fremder Nationen verstehen zu können. Es ist ein unvergleichlicher Vorzug des germanischen Geistes, sich mit voller Hingebung in den Charakter, die Sitten, die besonderen Gaben der andern Kulturvölker zu vertiefen, sich in die Anschauungsweise vergangener Jahrhunderte einzuleben und von dem innersten Kern ihres Wesens aus die Notwendigkeit ihrer historischen Entwicklung zu begreifen.«¹⁾

Heutzutage mag es vorkommen, daß die Rücksicht auf unsere deutsche Vergangenheit durch besondere Veranlassung in den Vordergrund gedrängt wird. Vor Kurzem hatte der Deutsche Kaiser in einer Gelegenheitsrede darauf hingewiesen, es sollte mehr Deutsche Geschichte bei uns getrieben werden, als dies jetzt der Fall sei. Damals unternahm eine Zeitung den Nachweis, daß die Deutsche Geschichte an unsern Universitäten keineswegs so wenig Raum einnehme, und griff als Beispiel ein beliebiges Vorlesungsverzeichnis heraus. Hier stand auch der Kunsthistoriker mit einer öffentlichen Vorlesung über Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, nebst Uebungen über die Hauptwerke dieses Meisters, — gewiß deutsche Geschichte, wie der Berichtersteller sagte. Das gieng damals durch die Zeitungen weiter. Und andere Jahrgänge hätten die »Deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts«, oder den »Deutschen Kirchenbau im Mittelalter«, oder »Lessings Laokoon als Beitrag zur Kunsttheorie« ergeben.

¹⁾ Ein kunsthistorisches Institut in Florenz. Nationalzeitung 5. Okt. 1888.

Sind das unzweifelhafte Tatsachen, die für sich selber reden, so kann doch anderswo der Vorwurf auftauchen: dieser oder jener Universitätslehrer der Kunstgeschichte beschäftige sich zu ausschließlich mit der Kunst einer fremden Nation, — sagen wir etwa Italiens. Gewiß kann gegen das Festhalten eines Spezialgebietes eigener Wahl kein wissenschaftliches Bedenken erhoben werden, kaum auch irgend ein anderes, wenn sich diese Beschränkung nur in seiner literarischen Produktion geltend machte. Denn jeder, der mit den Bedingungen monographischer Arbeit vertraut ist, weiß wie lange Zeit dazu gehört, sich selbst auf eng umgränztem Gebiet soweit einzuleben, um Ergebnisse bleibenden Wertes zu erzielen. Ein Jahrzehnt genügt kaum zu sicherer Herrschaft. Und Bestes wird überall nur durch völliges Aufgehen, dauernde Vertiefung in den Gegenstand gewonnen.

»Unsere Kunst und unsere Literatur, unser Recht und unsere Anschauungen über den Staat können nur von denen begriffen werden, welche die Geschichte und Literatur Griechenlands, Roms, Frankreichs und Englands kennen« sagt ein Mann wie Paul de Lagarde, an dessen deutscher Gesinnung kein Zweifel aufkommen kann. Und wenn diese Nachbarvölker, so kommt auch wol als drittes das italienische hinzu, als ein unentbehrliches Glied in der Völkerfamilie des alten Europa, als lange Zeit führender Träger der mittelländischen Kultur, der wir uns innigst verbunden fühlen. Garnicht zu reden von der Gemeinsamkeit der Schicksale germanischer Stämme auf italienischem Boden oder deutscher Könige im Werben um die römische Kaiserkrone.

Das eifrige Bemühen um die italienische Kunst und ihre Geschichte, selbst mit zeitweiliger Zurücksetzung der deutschen Vergangenheit, hat noch mehr als einen besonderen Grund, der den Fachmann und Lehrer sogar veranlassen könnte, auch jüngeren Leuten den Rat zu geben, sich zum Erlernen selbständiger Arbeit zunächst der italienischen Renaissance zuzuwenden. Der Eine dieser Gründe ist methodischer Art: er entspringt aus dem Umstande, daß nirgends sonst die literarischen Quellen wie die erhaltenen Denkmäler so reichlich vorhanden sind als gerade in Italien, daß nirgends durch Zeitgenossen, frühe, noch mit dem lebendigen Gefühl von dem großen Zuge der Entwicklung erfüllte Biographen, wie Vasari, durch spätere Anteilnahme bis zu einer gewissen Gränze soviel vorgearbeitet ist, nirgends daher sämtliche Handhaben dieser Art so vielseitig und sicher angesetzt werden,

zu Verwendung und Einübung gelangen können wie hier. Jedes andere Gebiet, z. B. die deutsche Kunst der nämlichen Periode, setzt schon viel gröfsere Sicherheit des Verfahrens voraus, ohne doch so mannichfache Kontrolle der Ergebnisse zu gestatten.

Dazu kommt der zweite Umstand, dafs unsere Zeit aus innerer Wahlverwandtschaft ihr Hauptinteresse dem Quattrocento zugewandt hat, gerade als einer Periode des Werdens und des Suchens, der Verjüngung ein Vorbild nach der wir selber ringen. Wir wissen und fühlen, dafs diese Zeit uns selber am meisten lehren könne für die Lebensbedingungen und Lebensaufgaben der Gegenwart, für die Förderung sowol wie für die Gefahren der künstlerischen Gestaltung des Daseins. Die Kunstwelt eines nahverwandten, mit deutschem Blut so viel verjüngten Volkes liegt hier als abgeschlossenes Ganze vor unsern Augen in allen wünschenswerten Einzelheiten ausgebreitet; wie sollte die rückschauende Betrachtung ihrer Geschichte nicht mehr fördern als fremde, oder noch nicht abgeschlossene, oder nicht in dieser Vollständigkeit aller Faktoren übersehbare Geschichte im fernen Altertum oder in modernen Tagen? Damit hängt die dritte und entscheidende Erwägung zusammen, die immer in Kraft bleiben wird, sollte auch die Vorliebe für das italienische Quattrocento einer andern Platz machen und an die Stelle dieses Vorbildes unserer künstlerischen Wiedergeburt dereinst ein andres treten, dem Zug der Zeit entsprechend.

Dieser unabweisliche Grund ist die Rücksicht auf wissenschaftlich methodische Ausbildung des Kunsthistorikers abermals. Es giebt nur wenige auserlesene, besonders bevorzugte Perioden in der allgemeinen Kunstgeschichte überhaupt, welche das volle Verständnis aller historischen Bedingungen der Kunstentwicklung gewähren können für den Forscher, der nicht selbst in einer solchen Periode aufgewachsen ist, oder ihr gerade eben wieder mit der Ueberlegenheit des weitblickenden Beurteilers gegenübertritt. Für das Altertum ist das die griechische Kunstwelt, besonders in ihrer nationalen Reinheit; uns ebenso verwandt als Frucht arisch-hellenischen Denkens, eine unversieglige Quelle der Verjüngung und Stärkung, die unserer Jugend nie versagt werden sollte. Für die neuere Kunstgeschichte ist es in erster Linie die italienische Renaissance. Späterhin, wenigstens annähernd wiederum, die noch näher stammverwandte Entwicklung in Holland, in ihrer lokalen Eigentümlichkeit von ähnlich lehrreicher Art.

Von der modernen Kunst, die mit den ersten Regungen der französischen Revolution anhebt und wieder in neuer Art die ganze Völkerfamilie unseres Kulturkreises angeht, hier noch nicht zu reden.

Das volle historische Verständnis einer solchen lokalen und doch vorbildlichen Entwicklung gesunden Kunstlebens im engsten Zusammenhang mit allen Mächten des menschlichen Daseins muß von jedem Kunsthistoriker von Beruf einmal, und so früh wie möglich, errungen werden. Das ist ein geistiges Besitztum, das die ganze Organisation seines Denkens bestimmt, und deshalb eine vornehmste Grundlage der wissenschaftlichen Ausbildung. Durch die Einsicht in alle Bedingungen natürlichen Wachstums allein gewinnt er die rechtmäßigen Maßstäbe für alle seine Urteile, hier allein die Ueberzeugung, daß jede Nation und jede Zeit mit ihrem eigenen Maße gemessen werden muß, und daß auch unser Leben mit tausend Fasern in historisch Gewordenem wurzelt, die wir nicht zerreißen können, ohne dies Leben selber zu gefährden.

Was Italien betrifft, so mag das Zeugnis eines Mannes hier stehen, der das Land und seine Geschichte keineswegs mit den Augen des Kunstgelehrten betrachtet, sondern gewiß in weitesten Kreisen der Wissenschaft, von Geographen und Botanikern, wie von Philologen und Historikern gern gehört wird. »Es giebt keinen wundersameren Organismus, sagt Victor Hehn, als die mit immanenter Notwendigkeit sich entwickelnde, Trieb nach Trieb ansetzende, von schüchternen Anfängen bis zu stralender Pracht aufsteigende, von da ebenso allmählich sich senkende italienische Malerei. Sie gleicht in ihrem Verlaufe den menschlichen Lebensaltern oder den Zeiten des Jahres vom ersten Frühling bis zum Herbst und Winter, oder der von demselben Boden getragenen altrömischen Geschichte...« »Auch in der italienischen Kunst bringen die einzelnen Mittelpunkte und Richtungen wechselsweise zu gelegenen Zeiten ihren Beitrag, hier die Sinnlichkeit der Form, dort die innige Beseelung, dort die Schärfe der Zeichnung oder den Glanz der Farben, oder den Reichtum der Erfindung, bis endlich in Michelangelo und Rafael das höchste Kunstwunder sich begiebt und der Gipfel erreicht ist. Gleich darauf beginnt, erst in leisen Symptomen sich ankündigend, dann in immer rascherem Verfolge der Prozefs der Ausartung...«

Die selbstverläugnende Hingabe an alle Einzelercheinungen einer solchen organischen Entwicklungsreihe, die anhaltende Vertiefung in die sonstigen Quellen der Ueberlieferung, ohne vorgefasste Meinungen, ohne die Absicht, fertig mitgebrachte Thesen mit allem Aufgebot künstlicher Dialektik zu beweisen, die ruhig klare Objektivität, die fremde Vorzüge ohne Eifersucht aber auch ohne Geringschätzung des eigenen Volkes zu schätzen weifs, — das ist wol eher die Art, deutsche Wissenschaftlichkeit zu bewähren, als die äusserliche Wahl des Stoffgebietes nach patriotischen Rücksichten, oder die Anpreisung einer vaterländischen Kunstgeschichte in usum Delphini. Alle Aufgaben, die wir uns stellen, mit deutschem Sinn und deutschem Herzen zu erfassen und zu behandeln, das ist der Stolz des deutschen Mannes.

Oder was meint man sonst etwa mit dem Vorwurf? Er verrät nur Kurzsichtigkeit des Urteils und Kleingläubigkeit des Gemütes, wenn er ehrlich gemeint ist. Kurzsichtig ist das Urteil; denn es sieht nicht, wohin solche Arbeit des Einzelnen zielt: dafs auch sie nur darauf ausgeht, die Vorzüge einer andern glücklichen Begabung, die Errungenschaften eines verwandten, aber unter günstigerem Himmel gediehenen Volkes, die Früchte einer abgeschlossenen Entwicklung unserem eigenen Vaterland zu Gute kommen zu lassen. Dazu die aufopfernde Hingebung an das Fremde, das uns fördern kann, nachdem wir jetzt vielleicht fähig geworden, die von jenen hinterlassenen Keime zu entwickeln. Gewifs ist jede geistige Aneignung mit einem gewissen Grade von Selbstentäuferung verbunden; aber die Umgestaltung ist auch nicht möglich ohne starke Selbsttätigkeit, und umfassendes Aufnehmen ist unerläfsliche Bedingung des Wachsens und der Verjüngung. Kleingläubig sind die Patrioten, weil ihrem Urteil die Besorgnis zu Grunde liegt, wir könnten uns selber verlieren. Wenn der deutsche Kern in uns nicht widerstandsfähiger ist, so soll man ihn aufgeben; wir halten die gesunde Kraft, die der germanischen Natur innewohnt, noch mächtig genug, viel fremdere Dinge zu bewältigen und das Gemeinsame der abendländischen Kultur als neue Grundlage eines frischen Werdens zusammenzufassen.

Dagegen haben wir dringendere Sorgen, die das Wol der deutschen Volksseele unmittelbarer angehen, als die Wissenschaft: die Einigung der Nation mit der Weiterentwicklung einer vaterländischen Kirche zu krönen, der Durchführung einheitlichen deutschen Rechtes zum Siege zu verhelfen, wäre wichtiger, als mit

selbstgefälliger Deuschtümelei uns in die eignen Kinderschuhe zu verlieben, als könnten wir zurückwachsen in die Formen eines überwundenen Alters, uns im Stöckelschuh oder Kuhmaul natürlich bewegen, oder in die Escarpins unserer Großväter hineinschlüpfen, ohne Einbuße an der Freiheit und Selbstbestimmung des Individuums, an der Achtung vor der Person, die Jedermann von Jedermann beanspruchen darf. Die Maskerade mit allerhand Scharteken der Vergangenheit verbirgt oft nur den Mangel ächt deutscher Gesinnung und bleibt ein unreifes Spiel für unklare Köpfe, die den Ernst noch nicht verstehen. Das Kramen mit veralteten Formen ist die rückschauende Betrachtung, der man lähmende Wirkung nachsagt. Wahrhaft gebildete Männer sollen wissen, wo die Quellen unseres geistigen Lebens liegen, welches die Voraussetzungen unserer Gegenwart sind, aber auch die Ziele und Wege kennen, wo wir hinaus wollen.

Engherzige, einseitige Spezialisten ohne höhere Gesichtspunkte werden natürlich nie geeignet sein als akademische Lehrer an unsern Hochschulen zu wirken. Ausgebreitete Schriftstellerei auf allen möglichen Gebieten ermangelt nur zu häufig der Tiefe und Gediegenheit. Die rastlose Vielgeschäftigkeit unserer Kenner, ihre Bekanntschaft in allen Sammlungen, auf allen Auktionen, in allen Ländern, läßt sie fast garnicht zu reiflicher Durchdringung kommen noch zu voller Begründung ihres Tuns. Klare Ueberschau über die Erscheinungen ist Voraussetzung der Geistesruhe, und beruhigte Klarheit die Grundbedingung alles fruchtbaren Gestaltens; nur was Gestalt gewonnen ist lebensfähig. Die überlegene Freiheit des Historikers, die Unabhängigkeit von irgendwelchem Vorurteil, von doktrinärem Eklekticismus wie von Marktinteressen und Modebegeisterung, die Empfänglichkeit für Gotik wie für Rococo, für Trecentisten wie für Koloristen, für Lionardo wie für Dürer, ja für Franzosen des XIX. Jahrhunderts wie für Holländer des XVII., verlangen wir von dem Leiter der heranwachsenden Generation. Vor allen Dingen sei er selber geleitet und geläutert durch die ächt historische Auffassung vom organischen Wachstum aller Dinge.

Dem Nachwuchs eine solche Gesamtanschauung zu sichern, die gegen so viel Irrtümer und Einseitigkeit schon die natürlichste Heilkraft in sich trägt, ist Gegenstand einer Art Seelsorge für

den Lehrer der akademischen Jugend. Er wird daher bemüht sein und raten, daß der Zusammenhang der Kunstgeschichte mit den sonstigen historischen Disciplinen fühlbar und bewußt aufrecht erhalten werde. In den wolgeordneten, mannichfaltig gegliederten Uebungen unserer historischen Seminare wird ein solcher Anschluß überall erreichbar sein, und mit der Zeit eine ausgiebigere Verständigung und gedeihlicheres Einvernehmen unter den verwandten Fächern die Misverständnisse beseitigen, die sich hier und da noch vordrängen. In Oesterreich ist in dieser Beziehung schon durch sachliche Mafsregeln das Richtige getroffen. Bei der Einrichtung des Instituts für österreichische Geschichtsforschung sind die Schüler sogar angewiesen, die kunsthistorischen Lehrkurse mitzumachen und im Examen vom Erfolge des Unterrichts Rechenschaft abzulegen. Derartige Vorschriften auch an unsern deutschen Universitäten einzuführen, hat vor einigen Jahren auch G. Dehio verlangt. Ob aber ministerielle Verordnungen und irgend welcher Zwang wünschenswert wären, bleibt eine andre Frage; es wird ohnehin schon zu viel regiert, und überall ist nur Veräußerlichung die Folge. »Dem Durchschnittsstudenten der Geschichte ist es ein durchaus fremder Gedanke, daß er mit der Kunstgeschichte irgend etwas zu schaffen habe«, sagt Dehio »und seine Lehrer tun meines Wissens auch nur selten etwas dazu, diesen Gedanken ihm näher zu bringen.« Vielleicht wäre hier die natürlichste Stelle, das Gemeinsame einmal ernstlich ins Auge zu fassen. Auch die Kunsthistoriker unter sich könnten durch einmütige Winke schon viel erreichen, sei es auch zunächst nur, daß sie ihre Hörer in die Uebungen der Historiker weisen.

Sodann aber gebietet nicht allein die Rücksicht auf die politischen Historiker und den gröfseren Rahmen der allgemeinen Geschichte, in dem sich der Kunsthistoriker mit dem Kirchenhistoriker, dem Literarhistoriker und Andern begegnet, sondern auch die Rücksicht auf die historische Gesamtauffassung der jungen Kunstforscher selbst die Fürsorge für einen einheitlichen Lehrplan, der innerhalb jedes Trienniums etwa den Studierenden Gelegenheit giebt, einen Ueberblick über den ganzen Umfang der antiken, mittelalterlichen und neuern Kunstgeschichte zu gewinnen. Der Zweck wäre nicht der banausische, das Quantum von Namen und Jahreszahlen einzuprägen, das im Examen, auch wo die Kunstgeschichte nur als Nebenfach auftritt, notwendig gewußt oder abgefragt werden sollte; das wären eben die leidigen Konsequenzen

eines obligatorischen Verfahrens. Aber für jeden Hörer kommt es darauf an, durch rasch fortschreitende, übersichtlich geordnete Lehrvorträge die festen Grundzüge zu erhalten, die jedem einheitlichen Ausbau der Kunstgeschichte nach den Gesamtüberzeugungen der heutigen Forschung gemeinsam sein werden. Springer hat in seinen »Grundzügen der Kunstgeschichte« das zu geben versucht, was ihm nach langjähriger Lehrtätigkeit die Summe des fest Ueberlieferbaren an bloß historischem Wissen zu bilden schien. Es muß für jede noch so individuelle Ausgestaltung doch ein Knochengerüst mit den gleichen Bestandteilen und eine Summe von sonstigen Unterscheidungsmerkmalen der Gattung vorhanden sein, wenn es auch etwas skelettartig, schematisch bleibt, — und deshalb schon nie mit dem geistigen Fonds kunstgeschichtlichen Verständnisses oder gar mit der natürlichen Begabung für Kunstforschung auf eine Stufe gestellt werden kann. Soll dieser Ueberblick über das Gesamtgebiet aber nicht bei einer äußerlichen, bloß verstandesmäßigen Orientierung stehen bleiben, so ist wieder die Verbindung mit lebendiger Anschauung, sachgemäße Illustration des Vortrags wenigstens durch Abbildungen unerläßlich. Ein kursorisches Repetitorium im Seminar wird diesen Zweck vielleicht praktisch besser erfüllen, eine Vorlesung über »die Perioden der Kunstgeschichte« auch in wenigen Stunden dem idealeren Sinn mehr entsprechen und zur Vertiefung des Zusammenhanges viel beitragen können.

Jedenfalls aber sollte diese Grundlegung möglichst streng sachlich gehalten werden, damit sich von Anfang an die Ueberzeugung einprägen, der Kausalnexus der Kunstgeschichte sei doch ein wesentlich anderer, als der der Staats- und Wirtschaftsgeschichte der gleichen Zeit. Nach diesem ursächlichen Zusammenhang, der Logik der kunsthistorischen Tatsachen, welche dem Fachmann sofort einleuchtend und geläufig, dem Fernerstehenden anfangs befremdlich und nicht ohne Weiteres verständlich wird, bestimmt sich aber das Ganze. Schon das Fachwerk des Gebäudes in seiner Konstruktion, mit seiner besondern Rechnung in Statik und Mechanik ist entscheidend, und die Klarheit über die struktiven und die nur füllenden Teile, der Unterschied des Wesentlichen und des Nebensächlichen von größter Wichtigkeit. Um so mehr ist dies bei einer Wissenschaft der Fall, die so sehr auf pragmatische Darstellung und genetische Erklärung ausgehen muß wie die Kunstgeschichte.

Die Kunstgeschichte als Gegenstand des akademischen Unterrichts trachtet vor Allem darnach, einen Einblick in die Bedingungen und Gesetze der historischen Entwicklung zu geben, das Erblühen einer Kunst im Schoße des Volkslebens zu beobachten. Sie verweilt also mit Vorliebe bei der Prüfung und Darstellung solcher Zeitläufte, wo sich ein derartiges Gedeihen gleichsam in ununterbrochenem Fortschritt darbietet. Daher das hervorragende und zeitweilig überwiegende Interesse, das wir an der Jugendperiode des Künstlers nehmen, in der wir die bestimmenden Faktoren für die Entstehung seiner herrlichsten Lebensfrüchte zu erfassen denken. Wir setzen voraus, daß dieser Zusammenhang immer und überall stattfindet, je mehr wir von der organischen Natur auch des künstlerischen Schaffens überzeugt sind. Und wer wollte es unternehmen, die Kunstwerke und die persönliche Tätigkeit ihrer Urheber aus dem vollen Inhalt ihrer Tage herzuleiten, die großen Meister als Geschöpfe ihres Jahrhunderts zu deuten, ohne an der Notwendigkeit, Bedingtheit alles Geschehens festzuhalten, sei auch ein vollständiger Einblick in die Gesetze der Vorbehalt eines höheren Geistes. Jemehr wir uns hier im Einverständnis wissen mit der allgemeinen Richtung unserer Geschichtswissenschaft, auf die ja Winkelmanns Geschichte der antiken Kunst nicht ohne Wirkung geblieben, um so weniger dürfen wir uns vorläufig am Durchverfolgen dieses Erklärungsprinzipes durch Zweifel irre machen lassen, die dagegen, wie wir wol wissen, von mehr als einer Seite geltend gemacht werden können. Es ist auch hier von Wert, die gemeinsame Arbeit bis zu einer gewissen Breite der Erfahrung fortzusetzen, selbst wenn sich Bedenken erheben, ob wir schon unanfechtbare Resultate damit erzielen.¹⁾

Unumgänglich erscheint dazu indessen eine viel umfassendere Vertiefung in die organischen Lebensbedingungen des besonderen Gebietes, mit dem wir uns beschäftigen, für sich, damit man nicht immer in Nachbargebiete der politischen, sozialen, literarischen Gedankenbewegung abschweife, wo sich die sinnlich sichtbare Erscheinung des Kunstgebildes sofort vergeistigt und verflüchtigt. Hier kann reines Verständnis für die Kunstentwicklung als solche

¹⁾ Prinzipiell ist diese Frage erörtert worden von Justi, Velasquez S. 121 ff. Schmarsow, Melozzo da Forli S. 318, Thode (Dürer in Köln) Jahrb. d. k. pr. Kstsmgg. 1889.

nicht anders errungen werden, als durch sorgfältige Aussonderung ihres eigensten Getriebes und eingehende Betrachtung ihrer selbständigen Aeußerungsweisen ohne Allotria. Denn die Existenzberechtigung aller bildenden Kunst besteht ja grade darin, daß die Mittel der Sprache, der Töne nicht geeignet sind, ihren Inhalt auszudrücken und die Empfindung zu geben, die sie uns giebt; also weg mit Rede und Gehör, solange das Auge allein in seinem Recht ist.

Nicht die gewissenhafteste Schulung in den historischen Hilfswissenschaften, zu denen wir hier auch politische und literarische Zeitgeschichte rechnen, nicht der beste Plan und die sicherste Fundamentierung der gesamten Kunstgeschichte selber, vermag die genetische Erklärung des Zusammenhanges im Einzelnen zu ersetzen. Diese geht analytisch und empirisch von einem Kunstwerk zum andern, verfolgt eine Reihe von Lösungen der selben Aufgabe unter gleichen und unter veränderten Bedingungen, innerhalb des nämlichen Kunstzweiges, der selben Technik und sofort. Sie greift nicht ohne Weiteres aus der einen Kunst auf die andere, von Plastik zur Malerei über oder umgekehrt, ebensowenig von Malerei zur Architektur, es sei denn mit Bewußtsein von der Tragweite dieses Schrittes. Sie betrachtet in andern Verfolge die gleichen geographischen und kulturellen Verhältnisse, erklärt das Wachstum einer Kunst in diesem Lande nicht ohne Veranlassung aus fremdartigen Einflüssen, aber sie verschließt sich auch ebensowenig der Rechnung mit dem gegebenen Verkehr, wo dieser offenkundig vorliegt. Erst wenn in engerem Bezirk ihre Mittel erschöpft, ihre Aufgaben erfüllt sind, schreitet sie zu dem weiteren und weiteren Kreise, das Zusammenwirken zu gemeinsamen Endziel aufzuweisen.

Es liegt also in der Natur der Sache, daß die volle Einsicht nicht mitten in Deutschland an dieser oder jener Hochschule gewonnen werden kann. Wie in der Geographie, der Botanik, der Zoologie ist die Kenntnis des Landes, ein längerer Aufenthalt an Ort und Stelle erforderlich. Wer die Flora und Fauna gewisser Gegenden gründlich erforschen will, muß in der Heimat dieser Pflanzen, dieser Tiere leben, so lange er noch zu beobachten findet; alle Herbarien und Museen, selbst botanische und zoologische Gärten können diesen Verkehr auf dem gleichen Boden, unter dem gleichen Himmel nicht ersetzen, — die Erkenntnis wol vorbereiten, aber nicht entscheiden und abschließen.

Nichts Lehrreicherer also für den jungen Kunsthistoriker, welcher Periode oder welchem Lande sich seine selbständige Forschung später auch zuwenden mag, als ein Aufenthalt in Italien, wo der organische Zusammenhang gleichsam offen und vielfach unverändert zu Tage liegt. »Indem hier dem lernbegierigen Jünger die Denkmäler aller Epochen in Kirchen und Palästen, in Galerien und Museen reich gedrängt und bunt gemischt entgegen-treten, — schreibt Victor Hehn —, sammele er nur unermüdet weiter, präge sich ein, bereichere sein Gedächtnis, übe seinen Blick; allmählich wird die Fülle des Stoffes sich teilen, in Gruppen sondern; das Gleichartige wird zusammentreten, feinere Unterschiede werden sich auftun, und je selbstloser er von Anfang an gewesen, desto eher wird er Herr werden über die bunte Menge. Wenn er dann so Bescheid weiß und sich als werdenden Sachkenner fühlt, dann wird ihm diese Kunstwelt erst die rechte Freude gewähren. Dann verachtet er nichts, sondern fühlt es in seinem Zusammenhang. In den spätesten Erzeugnissen der gesunkenen Kunst weiß er noch die Erbschaft lange gesammelten Reichtums, in den Verzerrungen einseitiger Manier das Gesetz sich fordernder Gegensätze zu finden, und gerade die früheren Meister, deren Sinn und Hand gebunden war, werden ihn teils durch Naivität rühren, teils in Vergleichung mit noch älteren Vorfahren als geniale Ueberwinder zur Bewunderung stimmen. Der Kunstsinn, der geübte äußere Sinn ist unter den Früchten die ihm die Reise gebracht haben wird, nicht die geringste. Auch für die Heimat ist ihm das Auge geöffnet: er sieht in seiner Umgebung, in Natur und Landschaft, im Treiben der Menschen Gruppen und Bilder, Linien und Bewegung. Denn wie sehr muß auch hierin die Anlage geweckt und gebildet werden, und wie stumpf pflegen wir mitten durch die Dinge der Welt unsern Weg zu verfolgen! Dem, der aus Italien kommt, fügt sich Alles zu einander und kein Augenblick flüchtiger Belichtung oder glücklicher Anordnung geht ihm verloren. Er wandelt umher, wie mit einem zweiten Gesicht begabt!« . . .

Nach diesem Aufenthalt in Italien, für welchen die jüngeren Jahre größerer Beweglichkeit und bildsamer Empfänglichkeit sicher zu empfehlen sind, sollte dann in reiferen Jahren, jedenfalls nach gründlicher Aneignung und Verarbeitung der dorthier mitgebrachten Eindrücke, ein zweiter auswärtiger Aufenthalt folgen, und zwar in den Niederlanden. Hier wird sich dem Auge des Deutschen

am leichtesten die Ergänzung jener in Italien gewonnenen Formfreude erschließen: der Sinn für das Malerische, für die Farbe, für das Helldunkel, welche die Landschaft dieser Gegenden, die Städte- und Wasserbilder, die Einblicke ins bürgerliche Dasein und die Gemütlichkeit des Hauses vor dem klassischen Süden voraus haben. Hier wird sich je nach Begabung und Neigung die andre Seite des Kunstempfindens ausbilden und die verständnisvolle Verbindung mit der eigenen deutschen Heimat herstellen, deren wir zur richtigen Würdigung der Eigentümlichkeiten unseres Landes und Volkes bedürfen. Und dann mag sich die persönliche Forschung wenden, wohin sie will: sei es nach Deutschland selbst oder England, Frankreich oder Spanien, nirgends wird es an Beziehung und Anschluß fehlen. Immer wird dem einzelnen Arbeiter das Einvernehmen mit den Zielen der Gesamtheit gesichert sein, d. h. der Aufstieg zu dem »höchsten Standpunkt der Reife, von dem aus der Blick mit allseitiger Uebersicht und gleichmäÙsig stiller Erwägung das Ganze der modernen Kunst umfaßt«.

Es versteht sich von selbst, daß ein solcher im Ausland oder daheim gewonnener Reifegrad über den Abschluß der Universitätsstudien hinaus geht. Er bedeutet mehr als ein Dokortitel und kann von keiner Fakultät verliehen werden. Aber es ist sehr wol möglich, ja notwendig zu seiner Erreichung überhaupt, daß an unsern Hochschulen darauf vorbereitet werde. Dies kann nur geschehen durch eingehende Lehrkurse, welche dem pragmatischen Zusammenhang in seinen vielfachen Verschlingungen Rechnung tragen, durch Betrachtung einer enger abgegränzten Phase der Entwicklung, einer Lokalschule, einer Kunstgattung an besonderer Pflegestätte, einer Denkmälerreihe in der bestimmten Provinz, wo die Hochschule gelegen oder wo Lehrer und Schüler schon zu Hause sind. Hier wird im Interesse einer sicher fortschreitenden genetischen Erklärung oft gerade das vorzügliche Mittelgut willkommen sein, dessen Vorwalten an sich schon die Kontinuität der Ueberlieferung, gleichsam die Vererbung des Gemeinsamen anschaulich vor Augen stellt.

Aesthetisches Urtheil

Bewahrt schon die historische Auffassung selbst und der verfolgte Lehrzweck vor einer Abirrung in lokalpatriotische Engherzigkeit und vor Ueberschätzung jenes tüchtigen Mittelgutes, indem sich die Aufmerksamkeit mehr auf das Werden und Suchen, auf das Zusammenschiefen der Sonderzüge bis zur Ausbildung des Provinzialtypus richtet, — so wirkt in diesem Sinne noch eine andere Fähigkeit, die der junge Kunsthistoriker schon während seiner Universitätszeit zur Klärung und Begründung bringen sollte: das ist sein ästhetisches Urtheil.

Schon von dem wahren Historiker erwarten wir die Sicherheit des Blickes, welche die wirklichen Neuheiten, die originalen Schöpfungen von der Durchschnittswaare und bloßen Nachahmungen unterscheidet, das Bedeutende überall heraus erkennt; aber erst die Ausbildung des Geschmacks, die Schärfe der Kritik, die Sicherheit des ästhetischen Urtheils wird ihn befähigen, wo der Altertumforscher nur nach dem Ursprung fragt, auch das Kunstwerk selber zu würdigen und seine gesetzmäßige Schönheit zu erfassen.

Wer die Kunstgeschichte als Lebensberuf erwählt, sollte vor allen Dingen den Gegenstand selber kennen, den er historisch behandeln will, also die Kunst. Es versteht sich ja wol von selbst, daß jeder junge Mann, der sich dem historischen Studium der bildenden Künste, der Pflege und Sammlung ihrer Werke widmen will, ein wahres und innerliches Verhältnis zur Kunst selber habe. Wir haben wenigstens keine Rücksicht auf die ungünstigen, wenn auch überall vorkommenden Fälle zu nehmen, wo dieses Verhältnis entweder ein sehr äußerliches ist oder ein geradezu erlogenes. — Schon ächte Kennerschaft ist von der

Liebhaberei im guten alten Sinne unzertrennlich; wie viel mehr Liebe gehört vollends zu dem Bemühen um das Verständnis der historischen Entwicklung, der Lebensgeschichte von innen heraus. So warm aber und dauernd die Neigung sein mag, sie erhebt sich vom Dilettantismus zu sachlicher Behandlung, zu wissenschaftlicher Höhe des Standpunktes erst durch ernste Begründung, sichere Vertiefung und vielseitige Umschau.

Sich Rechenschaft geben über die Wahl des Berufes ist jedes Mannes Sache, um so mehr bei einer Tätigkeit, die so durchaus das Eintreten des ganzen Menschen verlangt wie diese. Bewufste Einsicht und klare Erkenntnis sollen bei dem berufenen Vertreter die natürliche Regung des Gefühls unterstützen.

Das Erste ist also eine Orientierung über das Wesen der Kunst. Hier knüpfen wir an die oben gestellte Forderung an, daß dem einführenden Ueberblick über das Gesamtgebiet der Kunstgeschichte ein Einblick in die Natur des künstlerischen Schaffens, der einzelnen Künste, vom Untergrunde ihrer technischen Bedingungen und Verfahrensweisen an, zur Seite stehe. Sind diese unerläßlichen Vorkenntnisse, die überall in die weitere kritische Betrachtung hineinspielen, sicher angeeignet, so mag sich gesunde Theorie darüber erheben. Aber wir forderten auch diese Seite des Unterrichts von dem Lehrer der Kunstgeschichte; — weshalb nicht von dem Aesthetiker, dem Philosophen?

Der philosophische Aesthetiker verträgt sich meist ebenso schwer, wie der selbstschaffende Künstler mit der historischen Auffassung. Von den großartigen Leistungen der Künstler, wie Boettichers »Tektonik der Hellenen«, Viollet le Ducs »Architecture française«, Sempers »Stil« hat ein Kunsthistoriker wie Springer kurzweg das Urteil abgegeben: »Kunstgeschichte ist es nicht, was sie bieten. Gerade die Punkte, auf welche es dem Historiker am meisten ankommt, schiebt der Künstler, welcher die alten Werke betrachtet, gern zurück.« Ihn fesseln vor Allem die abgeschlossenen einheitlichen Erscheinungen, die sich loslösen aus der historischen Bedingtheit, gleichsam unabhängig sich erheben, — dann freilich unter sich wieder einem höheren Zusammenhange angehören: der Gemeinschaft mustergültiger Vorbilder des gegenwärtigen Schaffens. So auch der Aesthetiker: er sucht die Werke von kanonischer Bedeutung; gerade diese Beispiele gesetzmäßiger Schönheit sind es ja, aus denen er seine theoretischen Resultate gewinnt. Für die Zeiten des Werdens, die un-

reifen Versuche, die für die Entstehung des schliesslich Vollkommenen so wertvollen Aufschlufs gewähren, dem Kunsthistoriker als hoffnungsvolle Knospen so lieb und anziehend bleiben, hat der Aesthetiker wenig Sinn und Verständnis, oft nur ein Achselzucken, wenn nicht wegwerfende Kritik; wol eher reissen ihn die glänzenden Bravourstücke der Manieristen zur Bewunderung hin, weil sie die Ableitung der akademischen Regel erleichtern, — und solche Vorliebe kann wieder der Historiker nicht immer verstehen. Ihre Betrachtungsweisen stofsen einander ab.

Oder der Aesthetiker bevorzugt nach der Richtung seines Geschmacks, seiner Studien, seines Systems mehr oder weniger entschieden die eine oder die andre Seite der künstlerischen Erscheinung; entweder die Meister des Helldunkels oder die der strengen Form, die sogenannten Realisten vor den Idealisten oder umgekehrt, je nachdem die eine oder die andre Reihe von Eigenschaften den Grundlagen seiner Theorie mehr zusagt. So begegnet der Kunsthistoriker auch hier oft Anschauungen, die ihn befremden, mit seinem gleichwägenden Mafse in Widerspruch geraten, den geschichtlichen Tatsachen und ihrer gleichmäfsigen, jedem in seiner Eigenart gerecht werdenden Berücksichtigung entgegentreten. Da wird eine Verständigung schwer. Der eine dieser Aesthetiker hat nur ein mitleidiges Bedauern für die Freunde des Quattrocento, oder ein Verdammungsurtheil für die Gebilde des Rococo, der andre entbehrt bei den Niederländern den geistigen Gehalt oder weifs mit der Architektur überhaupt nichts anzufangen, die dem dritten wiederum zum Ausgang aller Formbeobachtungen und Prinzip seiner Stillehre geworden. Genug, das Bewusstsein von der Gleichberechtigung aller Stile, Perioden, Kunstgattungen vor dem Angesicht der geschichtlichen Forschung wird von dem philosophischen Aesthetiker vielfach verletzt, wenn nicht durchweg geläugnet, und die Auswahl des Besten und Liebsten wird zum Hindernis für objektives Verständnis und ruhige klare Einsicht in den notwendigen Zusammenhang.

So warnt der Kunsthistoriker wol direkt den Jünger vor aller Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Aesthetik, oder sagt ihm doch, dafs eine zu frühe Bekanntschaft mit einem zusammenhängenden Systeme ihn nur verblenden und unfähig machen könne zu sachlicher Beobachtung. Die Abneigung gegen alles und jedes philosophische System steht da ohnehin, zumal in den Kreisen historischer Bildung und empirischer Wissenschaft, gegenwärtig

im Wege. Es wäre also, auch wenn wir so ein vollständiges mit der allgemeinen philosophischen Lehre zusammenhängendes System der Aesthetik besäßen, das als Norm angesehen oder ausgegeben werden könnte, heutzutage kaum möglich, jene Forderung des Suarez an die Juristen einfach auf die Kunsthistoriker zu übertragen. Aber beherzigenswert bleibt doch diese Weisung: sie sollten »mit einem zusammenhängenden, möglichst vollständigen theoretischen Systeme vertraut sein«.

Für den Kunsthistoriker wird eine innerliche Förderung durch aesthetische Studien, wie wir es in der Tat wünschen, nur dann erzielt werden, wenn auch hier die genetische Betrachtung eintritt, die dem Historiker geläufig ist, und die auch wirklich in den oben genannten Arbeiten der Künstler selbst, wie Bötticher, Viollet le Duc, Semper in fortschreitendem Maße immer mehr Raum gewonnen hat, so daß sie nahe daran ist, zur Grundlage jeder theoretischen Erörterung selbst zu werden. Wir glauben auch eine wissenschaftliche Aesthetik der bildenden Künste nur fruchtbar und erfolgreich im innigsten Zusammenwirken mit der Kunstgeschichte, auf Grund einer weit eingehenderen Verständigung als dies bisher erstrebt worden¹⁾.

Deshalb aber fordern wir auch vom Kunsthistoriker eine Vertiefung seiner Auffassung und ein Aufsteigen zur theoretischen Betrachtung, deren er heute vielfach entbehrt. Die Grundfragen über das Wesen der Kunst und das Verhältnis der Einzelkünste unter einander müssen eine organische Erklärung finden, indem wir auch hier der kritischen Unterscheidung und begrifflichen Bestimmung, in welcher Lessing und seine Nachfolger so entscheidend vorgearbeitet, die Betrachtungsweise der Naturwissenschaft und der Geschichtswissenschaft von heute, das heißt eben die genetische, organisch entwickelnde, als Ergänzung an die Seite stellen. So allein wird auch dem Kunstforscher, auf den es uns hier ankommt, in allen Jahrhunderten die bleibende Handhabe nicht fehlen, das bewährte Mittel der Orientierung, wie der Kompaß dem Seemann auf allen Meeren die Gewissheit giebt, welche Richtung die Fahrt nimmt und wohinaus der eingeschlagene Kurs laufen muß.

¹⁾ Von Kunsthistorikern wird Aesthetik der bildenden Künste in Bonn (Justi), in Breslau (Schmarsow) und in Göttingen (Lange), neuerdings auch in München (Wölfflin) gelesen; das Bedürfnis nach einer Einführung in die Kunstlehre ist bei den Hörern unverkennbar.

»Bei der kritischen Betrachtung der nationalen Phantasieschöpfung kommen neue historische Elemente in Betracht«, sagt Herman Grimm. »Wir lernen die Weltmacht der Schönheit kennen, — die in verschiedenen Epochen nicht die selbe war, sondern wechselte.« Also das jeweilige Schönheitsideal ist ihm eines von den historischen Elementen, die in der Geschichte der Phantasieschöpfung eine Rolle spielen. Der Kunsthistoriker lernt die geistigen Revolutionen und Kriege kennen, die um die Herrschaft dieses oder jenes Schönheitsideales entbrennen und oft in langem Ringen zu Ende geführt werden. Er wird also wohl gedrängt auf seine Pflicht, sich auch über die Natur dieser historischen Erscheinung Rechenschaft zu geben, und sieht sich, vielleicht im Konflikt mit aller aesthetischen Lehre, vor die Frage gestellt, ob dieser Wechsel des Schönheitsideales ein willkürlicher sei, — oder ob vielmehr auch er ein organischer, eine Entwicklungsgeschichte, der ein bleibender Kern zu Grunde läge, und ob wir diesen vielleicht als »Schönheit« philosophisch zu bestimmen vermöchten.

Nur so könnte er wohl die Befähigung gewinnen, hier das Wahre zu entscheiden, und nicht nur den Schöpfungen vergangener Zeiten, sondern auch der Gegenwart gegenüber, in der er selber bedingt und bedingend mitten inne steht. Je mehr sich seine historische Betrachtung dem modernen Kunstschaffen nähert, desto mehr ist eine Stellungnahme zu den Strömungen der eigenen Zeit unvermeidlich, desto mehr frommt auch ihm »die Sicherheit, sich den ringenden Mächten gegenüber mit eigenem Urteil zu behaupten«.

Wie wollte er sonst auch im Gange der Kunstentwicklung vom XVIII. ins XIX. Jahrhundert sich zurechtfinden, ohne den kritischen und aesthetischen Erwägungen die Beachtung zu widmen, die sie als mitbestimmende Faktoren der ganzen Bewegung verdienen. Und damit ist ein willkommener Hinweis auch für den Kunsthistoriker zur fortschreitenden Betrachtung z. B. der Geschichte der Aesthetik in Deutschland und der Kunstkritik in Frankreich gegeben, die beide wieder einmünden in die Geschichte und Entwicklung des Kunsturteils bis heute, an welchem er selbst mit seiner wissenschaftlichen Tätigkeit fortarbeitet. Wie wollte er seinen eigenen Beruf als Lebensaufgabe übernehmen, ohne mit den Ueberzeugungen, die er als Frucht seiner Studien gewonnen, auch als Mann einzutreten, wo es sich um Sicherung

wertvollsten Besitzes, um Abwendung drohenden Verlustes handelt, im Auf- und Abwogen der öffentlichen Meinung!

Und noch von einer andern Seite drängt den Kunsthistoriker seine eigenste Beschäftigung auf die aesthetischen Pflichten hin. Ist schon die Kunstgeschichte an sich eine Geschichte der menschlichen Ideale, so hat sie auch die Aufgabe, aus dem unaufhalt-samen Fluß der historischen Erscheinungen, den sie betrachtet und darstellt, die künstlerische Gestaltung des jeweiligen Ideales gleichsam heraus zu krystallisieren. Das Kunstwerk selber geht ja nicht völlig auf in der Rechnung, die der Historiker über seine Entstehung aufstellen mag; sind so zu sagen alle chemischen Bestandteile gefunden, so bleibt ihr Zusammenschießen zu gerade diesem Geschöpf uns ein Rätsel, ein überraschendes Ereignis, das wir nicht nachmachen können trotz allem Experimentieren. Das Kunstwerk selbst ist etwas Endgültiges, Bleibendes, in all seiner historischen Bedingtheit, und unterscheidet sich so von tausend Ereignissen, welche die Stunde gebiert und wieder verzehrt. Und eine Reihe solcher Kunstwerke, die als Denkmäler ihre Zeit überdauern, tragen wieder gemeinsame Züge an der Stirn, die uns beständiger erscheinen als ihre individuelle Verschiedenheit, und so reden wir, dies Durchgehende gegenüber dem Veränderlichen, das Wesentliche neben dem Beliebigen zu bezeichnen, von dem Stil einer ganzen Periode. Hier tritt also der historischen Betrachtung die systematische wolberechtigt zur Seite.

Einleuchtend ist dies vor Allem bei der Geschichte der Architektur, in der auch die zusammenfassende Erörterung des Bauesystemes bereits neben der historischen Betrachtung seines Entstehens und Vergehens üblich geworden, und diese Sonderung der systematischen Darstellung von der Erzählung ist im Lehrvortrage durchaus zu empfehlen, selbst auf die Gefahr hin, daß dadurch gelegentlich Wiederholungen nötig werden. Andreerseits aber sind systematisch geordnete Bücher über einen Baustil, wie selbst Burckhardts »Geschichte der Renaissance in Italien« eben keine Geschichte, und dem Historiker bliebe die Aufgabe, die sorgfältigste Gruppierung unter durchgehende Gesichtspunkte wieder aufzulösen, um die genetische Erzählung in ihren fortschreitenden Entwicklungsphasen zu dem Rechte kommen zu lassen, das sie

nicht entbehren kann, wenn keine Anachronismen und Verwirrungen aller Art, falsche Vorstellungen über die Gleichartigkeit des Quattrocento und Cinquecento u. dgl. aufkommen sollen.

Sobald aber in der systematischen Erörterung eines Baustiles das Verhältnis seiner Konstruktionen und seiner Einzelformen zu früheren und späteren in Betracht gezogen wird, so ist das Eindringen in das aesthetische Verständnis derselben unerlässlich: Erklärung ihres Werdens, Berechtigung in ihrem Zusammenhang, symbolische Bedeutung, weitere Verwertbarkeit und Entwicklungsfähigkeit, all das zieht fortwährend das aesthetische und künstlerische Urteil herein. Gerade hier haben deshalb die Bemühungen selbstschaffender Künstler um die Werke der Vergangenheit die wertvollsten Erträgnisse geliefert, die kein einsichtsvoller Kunsthistoriker sich wird entgehen lassen, während sie bei der Kunstlehre an unsern Akademien und Polytechniken sachgemäßen Kern bilden sollten, neben dem kunsthistorische Daten, Namen und Lebensumstände vielfach nur untergeordnete Bedeutung behalten, wie eine trockene für den ausübenden Künstler doch geschmacklose Schale. »Die wichtigsten Aufschlüsse und die fesselndsten Ansichten sowol über die antike wie über die mittelalterliche Architektur haben wir durch Architekten gewonnen« gesteht Anton Springer bei Erwähnung von Bötticher, Viollet le Duc und Semper, obgleich er sonst für aesthetische Auffassung wenig eingenommen war.¹⁾ »Man sieht deutlich, wo die Stärke der von großen praktischen Künstlern betriebenen Kunstforschung liegt, und in welcher Richtung sich ihre Gedanken ganz naturgemäßen und mit dem größten Erfolge bewegen. Alle Formen nehmen in ihren Augen ein lebendiges, beseeltes Wesen an und deuten bereits im Keime auf die künftige Blüte hin. Auf den künstlerischen Kern des Werkes, in welchem sich die Phantasie des Schöpfers rein widerspiegelt, legen sie sofort den Finger, aus den mannichfachen Erscheinungen bauen sie im Geiste das vollendete Ideal auf. Kein Zweifel, daß uns solche Arbeiten tiefer in die Natur der vergangenen Kunst blicken lassen, als ein Dutzend kunsthistorischer Hand- und Lehrbücher.« — Wenn dies aber anerkannt wird, so ist damit ein Weg der Betrachtung gefunden, der ins Innere der Sache führt, und es muß dem Historiker der Kunst sehr daran gelegen sein, ihn einzuschlagen und festzuhalten,

¹⁾ Gerade deshalb rücke ich hier seine eigenen Worte vor Augen.

damit er über aller Geschichte nicht die Kunst unter den Händen verliere, die oft sehr in Gefahr ist ganz vergessen zu werden, wo man in Notizen und Geburtsregistern, in Urkunden und literarischen Hilfsquellen aller Art am Eifrigsten kramt. Wer die Kunstgeschichte um der Kunst willen treibt, wird diese Auffassung der Seele aller ihrer Entwicklungen nicht aufgeben wollen, und wer nicht nur antiquarisch sich mit verblichlenen Kunstschatzen abgiebt, sondern die Schicksale der Kunst in der Vergangenheit verfolgt, um zur Gewinnung einer einheitlichen und umfassenden Kunstansicht überhaupt vorzudringen, der wird in diesen Ergebnissen der aesthetischen Betrachtung gern den goldenen Schlüssel zu allem Verständnis finden.

Auch hier indes fehlt es nicht an einer Kehrseite, oder vielmehr an einer Verkehrung der Resultate durch unbesehene Anwendung unter einem falschen Gesichtspunkt. Im Anschluß an die fruchtbarsten Untersuchungen Sempers über die Bedeutung des Materiales für den Stil in den technischen Künsten hat man mit der Uebertragung und Verwertung des sogenannten »Materialstils« einen wahren Unfug getrieben, der an den Tummelplätzen modernster Kunstkritik eine Komödie der Irrungen zur Folge gehabt, die nur leider zum Lachen zu ernst war. Nicht genug, daß wir Palettenschmiere statt farbigen Lichtes genießen sollen, und Thon- Bronze- und Marmorhaché statt der schimmernden Form, oder ein Schmutzgebilde, das mehr Geruchs- und Geschmacksempfindungen zweifelhafter Art erweckt als sonst etwas; — auch unsere alten Meister werden von diesen neuesten Aesthetikern zu solchen Materialisten gestempelt; ihr Lederstil riecht nach der Schusterwerkstatt, ihr erhabener Geist windet sich hier nach der Holzfaser, knittert sich dort in steifleinene Falten und gerät dort unter die Fuchtel der kalten Nadel, ohne auch nur einmal unter der Tücke des Objekts zu seufzen oder die proteusartige Laune dieses Stils zum Teufel zu wünschen. Glücklicherweise ist diese ganze Stoffquälerei nur eine Finte aesthetischer Feinschmecker, entstanden durch unkritische Uebertragung der Versuche Sempers auf das Gebiet der schöpferischen Kunst.

Ein ähnlicher Abweg eröffnet sich vor dem angestregten Bemühen, die Eigentümlichkeiten sinnlich-sichtbarer Erscheinung, wie die Werke bildender Kunst sie darbieten, in sprachlichen Ausdruck zu übertragen. Geschieht dies vollends mit dem ganzen verzwickten Apparat eines logischen Kategorieensystems, in einem

gewaltsam zurechtgemachten, scheinbar tiefsinnigen Philosophenjargon, so merkt der ruhige Leser sehr bald, wohin dies verzweifelte Ringen führt. Es ist nichts als die Sucht Alles zu rationalisieren, als ob wir irgend etwas damit gewinnen, wenn uns statt der warmen Sinnesempfindung, die hier zumal nur das Auge vermitteln kann, irgend ein Wortkrokodil entgegengrinst — oder gar ins Ohr brechen will.

Es handelt sich endlich, in der kunsthistorischen Darstellung selber, nicht darum, den nackten Namen, welche sie aufzählt, »ein kurzes aesthetisches Mäntelchen umzuhängen, von jedem irgend einen formalen Vorzug zu rühmen«, wie Springer sich ausdrückt. »Es entstanden auf diese Art die schmückenden Beiwörter, welche auf jeder Seite der Kunstgeschichten wiederkehren und den aufmerksamen Leser schier zur Verzweiflung bringen. So wenig in der Staatengeschichte mit dem Anrufen moralischer Kategorien in den Fortgang der Ereignisse Klarheit gebracht wird, ebenso wenig genügt in der Kunstgeschichte das Anpreisen einzelner aesthetischer Vorzüge, um die Kunstentwicklung verständlich zu gestalten.« Es handelt sich nicht um eine »Verwechslung des historischen Urteils mit dem aesthetischen«, sondern um eine Vereinigung und Durchdringung beider, wie sie dem Wesen der Sache, eben der Geschichte der Kunst, entsprechen.

Wenn die wissenschaftliche Aesthetik vielfach zu schnell generalisiert und abstrahiert, wenn sie Gesetze ausspricht und Forderungen aufstellt, ohne sich mit entgegenstehenden Tatsachen reiflich und redlich abzufinden, wenn sie verurteilt ohne zu verstehen und oft den Widerspruch gegen willkürliches Verfahren und subjektives Empfinden herausfordert, so liegt das an ihrer ungenügenden kunsthistorischen Vorbildung. Aber dadurch sollte sich der Jünger der Kunstgeschichte nicht abhalten lassen, sich aesthetisch zu orientieren, sich wenigstens mit den Problemen dieser Wissenschaft zu durchdringen, damit sie ihm auf seinen Wanderungen und bei allen Erfahrungen gegenwärtig seien. Vorgefaßte Grundsätze und halbverstandene Regeln wird er sich schwerlich aufdrängen lassen; aber dauerndes Zusammenarbeiten wird auch diese Mißverständnisse und Irrtümer ausgleichen. Denn auch auf der andern Seite, das darf nicht geläugnet werden, sind die erfreulichsten Ansätze zu einer physiologischen und psychologischen

Behandlung der Sache vorhanden, das Schöne, wo immer es sich findet, seine Elemente und die Arten ihres Zusammenwirkens, die inneren Gründe seines Daseins und seiner Entwicklung verstehen zu lernen, und nicht mit Unrecht wird von einer »Art vergleichender Anatomie und Physiologie der Kunst, aus der das gemeinsame Gesetz ihres Organismus wie die Gesetzmäßigkeit seiner Differenzierung deutlich werden soll«, als ihrer Aufgabe gesprochen.

Einsicht in den Zusammenhang des künstlerischen Schaffens mit allen natürlichen und gesunden Aeufserungen unseres Seelenlebens, in sein Erwachsen aus dem Schofse des menschlichen Gemütes und in seine Bedeutung für die Oekonomie des Geistes wäre dem Kunsthistoriker ebenso dringend zu wünschen, wie das Bewußtsein von der hohen Aufgabe der Kunst mitten in unserem Dasein, sobald wir nach Auseinandersetzung mit den gebieterischen Forderungen der Existenz an die Gestaltung des Besitzes gehen, den wir unser eigen nennen. Wer die Kunst zum Gegenstande einer Wissenschaft macht, soll ihr nicht nur auf den Pfaden ihrer geschichtlichen Entwicklung nachgegangen sein, beobachtend, welche Summe von Eigenschaften sie in den mannichfaltigsten Erscheinungsweisen bewähre, sondern soll auch ihr Verhältnis zu den übrigen Betätigungen des Menschengemütes, wie sie heute sich darstellen, mit sicherer Klarheit begriffen haben. So ist denn auch der Zusammenhang mit der psychologischen Aesthetik prinzipiell zu fordern, mag auch die Mehrzahl der Forscher hüben und drüben noch denken wie sie will.

Erst wenn wir durch weitere und weitere Umschau zu der reifen Ueberzeugung durchgedrungen sind, wie sehr die Wissenschaft, soll sie über dem unausgesetzten Vorwärtstreben auf ihrer Bahn den Zweck desselben nicht verlieren, einer ergänzenden Macht bedarf, welche das Ganze der Dinge herstellt und deren unzertrennbaren Kern in ihre Hut nimmt, erst dann werden die Vertreter der Wissenschaft und Kunst zugleich die heilsame Mittlerrolle verstehen, die ihnen aus der natürlichen Stellung ihres Berufes zuwächst.

Und somit bleibt das Ideal, eine möglichst vollständige historische Grundlage mit einem zusammenhängenden System zu verbinden, für jeden bestehen, der sich der Kunstwissenschaft widmet, ob er sie nun an Hochschulen oder an Museen betreiben will. Nur glaube man nicht, dafs eine solche Vorbereitung auf leichtem und kurzem Wege erreicht werde. Wer seine Sache ernst nimmt,

wird vielleicht manches Mal zagenden Herzens gestehen, — wie soll die Spanne Zeit, die uns gegeben ist, ausreichen, um all den verschiedenartigen Anforderungen zu entsprechen, von denen hier nur zwei Hauptsachen hervorgehoben sind! — Doch selbstverständlich, wenn von einem Ideal gesprochen wird, so sind nicht all die zahlreichen Arbeitsbienen, deren der Gesamtbetrieb bedarf, damit aufgerufen, es ganz zu erfüllen; wir haben indess die mannichfaltigen einflußreichen Berufsarten und die verantwortlichen Leiter scharf im Auge.

Bleibt nur das Bewußtsein des Zusammenhanges mit diesem Gesamtgeist unverloren, so mag sich nach den verschiedenen Anlagen der Einzelnen, nach besonderer Neigung und persönlicher Vorbildung, die eigentliche Tätigkeit der Forscher in buntem Gezweig auseinanderlegen. Auch hier gilt: »es sind mancherlei Gaben, aber es ist ein Geist«.

Methodische Schulung

Zu jenen ideellen Hauptsachen kommt nun als dritte die praktische Durchführung. Wenn der Rektor der Berliner Universität betont hat, nach unserer deutschen Auffassung sei für eine gedeihliche und erfolgreiche Tätigkeit in den verschiedenen Berufsarten dieselbe grundlegende Bildung wie für streng wissenschaftliche Forschung notwendig, so muß auch an unsern Hochschulen bereits für diese einheitliche methodische Schulung gesorgt sein, welche überall erst die Handhaben gewährt, jenen Geist der Wissenschaft, der uns alle beseelen soll, nun auch ausübend zu betätigen. Von der fortschreitenden Anleitung zu selbständiger Arbeit ist noch zu reden, welche den angehenden Kunstforschern gegeben werden kann und in Rücksicht auf künftige Staatsanstellung gegeben werden muß.

Die Aelteren unserer akademischen Lehrer der Kunstgeschichte werden sich vielfach mehr berufen und geeignet fühlen, das Gesamtgebiet mit umfassendem Blick zu überschauen, den historischen Stoff, soweit sie ihn sich aneignen konnten und in längerer Lehrtätigkeit beherrschen gelernt, übersichtlich zu gliedern, zu gruppieren, die Perioden klar auseinander zu halten und in ihrem weiteren kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu charakterisieren. Sie werden sich gern zu durchgehenden Gesichtspunkten erheben, gern bei den Meistern ersten Ranges, den bewährtesten Denkmalen allgemeinen Wertes verweilen. Vielleicht wird es, besonders wenn das philosophische Denken im Vordergrund ihrer Begabung steht, am ehesten auch ihre Aufgabe sein, von der Höhe ihres Standpunktes aus die Theorie zu entwickeln, nach allgemein wissenschaftlicher Begründung der Begriffe und Kriterien, nach schärferer Zusammenfassung der durchgehenden Resultate ihrer

Forschungen, nach der Auffindung ewig waltender Gesetze streben, oder sei es auch nur die gemeinsamen Wurzeln jener mannichfaltigen Aeufserungsweisen blozulegen, welche im geschichtlichen Auftreten so vielfach ihren Zusammenhang offenbaren. Die Einen werden zu Kulturgeschichte, die Andern zur Aesthetik neigen, Geschichtsphilosophie und Kunstphilosophie mit Vorliebe in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Das ist auch heilsam und wünschenswert für die Hörer, für den Anfang wie für den Abschluss, als Einführung in den ganzen Bereich wie als letzte Weihe für den Lebensberuf. Und noch ein Drittes wäre willkommen aus ihrer Hand, da es nur als Ertrag langer eigenster Erfahrung geboten werden kann: zusammenhängende Betrachtungen über die Methoden der Kunstwissenschaft. Eine Verständigung über Begriff und Wesen dieser besonderen, mittlerweile mündig gewordenen Wissenschaft, über ihre Quellen und deren kritische Behandlung, über die Auffassung und Darstellung des Inhaltes, den sie zu gewinnen trachtet, wäre überaus segensreich für die heranwachsende Generation sowol, wie für die rüstigen Forscher weit und breit. Eine Verständigung über die bisherigen Errungenschaften, über die annehmbaren Entscheidungen der Kritik, über die bewährten Verfahren, die zu solchen Ergebnissen geführt haben, die Klärung, Sichtung und Sicherung des Besitzes wäre viel wichtiger als persönliches Gezänk oder Verketzerung wegen einzelner Irrtümer, die überall in andern Fächern ebenso vorkommen, zumal in denen, wo es sich in so ausgedehntem Mafse um Beobachtung, Vergleichung und Experiment handelt wie hier.

Erinnern wir uns an die gegenwärtige Lage der Kunstgeschichte in Deutschland, an die zahlreichen Krisen, die sie neuerdings in schneller Folge hat durchmachen müssen, ohne sie unter entsprechend gesteigerter Pflege vollkräftig überwinden zu können, an die verschiedenartige, oft etwas allzu buntscheckig gemischte Herkunft ihrer gegenwärtig tätigen Arbeiter, so erscheint es begreiflich, dafs sowol die theoretische Erörterung der Methoden, wie die praktische Schulung des Nachwuchses nach einheitlichen Prinzipien viel zu wünschen übrig läfst. Besonders die älteren Forscher sind wenig aufgelegt, sich mit der Heranbildung jüngerer Kräfte in regelmäfsigem Gange zu befassen.

Für die allmählich fortschreitende Erziehung zu selbständigem Mitforschen, für die eigentliche Anleitung zu wissenschaftlicher Arbeit müssen die angehenden Kunsthistoriker schon zu den

jüngeren Universitätslehrern ihre Zuflucht nehmen. Vielleicht nicht so weitsichtigen Auges wie die Alten, stehen sie doch mitten in der lebendigen vorwärts drängenden Forschung; vielleicht nicht so ausgereift in ihren Grundansichten, haben sie doch die neuesten Umwälzungen in Jahren voller Empfänglichkeit mitgemacht, wo sie fähig waren, es in ihre eigene Tätigkeit zu verarbeiten; vielleicht nicht immer frei für die letzten Ziele und höchsten Gesichtspunkte ihrer Wissenschaft, zeitweilig sogar in unvermeidlicher Befangenheit der Einzelarbeit, sind sie doch hoffentlich frisch und beweglich, nachfassend und energisch genug, um rechtschaffen anzugreifen wo es erforderlich wird, und vor allen Dingen gesonnen, sich noch voll und ganz hinzugeben an ihren Gegenstand. Und das wirkt woltuend und befruchtend weiter auf die Schüler, denen vornehme Erhebung über das vorliegende Material fast immer als Kälte erscheint und so auch ernüchternd gefährlich wird. Wenn ihnen gar gesagt wird, der Universitätslehrer sei nicht dazu da, sie in ihrem redlichen Bemühen zu unterstützen und ihre Ausbildung zu einem bestimmten Lebensberuf bis zu einem gewissen Grade zu fördern, so giebt man ihnen ein Recht, solche Universitäten, wo für sie nicht gesorgt ist, zu verlassen.

Nach Maßgabe der unläugbaren, ja zum Teil glänzenden Fortschritte, welche unsere Wissenschaft in den letzten Decennien gemacht hat, muß auch die methodische Unterweisung des Nachwuchses regelmässiger und einheitlicher betrieben werden, und zählt ohne Zweifel an einigen Universitäten zu den Hauptaufgaben des akademischen Lehrers.

Von der Schulung des Anfängers in den historischen und philologischen Hilfsdisciplinen ist oben gesprochen worden. Hier haben wir es mit den Vorgerückteren zu tun, welche das Examen in der Kunstgeschichte als Hauptfach im Auge haben.

»Die Tätigkeit des Kunstkenners, sagt Springer, bildet für den Kunsthistoriker eine unabweisbare Voraussetzung. In manchen Fällen, bei monographischen Darstellungen muß er sich selbständig als Kenner erproben.« »Heutzutage, schreibt Justi in seinem Velasquez, hat das Recht zu einer Künstlerbiographie nur wer durch unermüdliches Studium der Originale sich eine Basis der Kennerschaft verschafft hat.« Also muß der Weg dazu dem künftigen Fachmanne gewiesen werden: es erfordert besondere Übung des Auges, geordnete Gymnastik des Geistes, um sich an die

analytische Prüfung der Formen und sonstigen Kennzeichen zu gewöhnen.

Naturanlage ist freilich Voraussetzung; der angeborene Blick für diese Dinge, der einer Wünschelrute gleich hervorzulocken scheint was Anderen verborgen blieb, leistet oft mehr als alle Disciplin. Aber es muß versucht werden, durch geeignete Mittel den Sinn für Formen und Farben zu schärfen, das Gedächtnis zu kräftigen. Jeder strengen Wissenschaftlichkeit geht ein gewisser Dilettantismus voran, der dann in sich selber sich vertiefend und verstärkend ein immer reineres und objektiveres Verständnis für seinen Gegenstand gewinnt. So bildet er sich nach und nach von selbst zu vollkommen sachgemäßer Behandlung fort, — und weiter wird die strenge Wissenschaftlichkeit doch nichts sein wollen. Es kommt darauf an, die natürliche Wahrnehmung zu planmäßiger Beobachtung zu entwickeln, und den Kunstwerken, solange sie als Untersuchungsobjekt vorliegen, die selbe exakte Methode angedeihen zu lassen, die man den Werken der Natur gegenüber befolgt. Der Liebhaber mag sich durch die Stimmung des Augenblicks leiten lassen, unter Anregung des zufälligen Eindrucks die Bereicherung des Gefühls und des Wissens zugleich aufnehmen, durch einander, in beliebigem Wechsel. Der wissenschaftliche Forscher wird woltun, sich zur bewußten Trennung des Prüfens und Genießens zu erziehen. Das verstandesmäßige und das empfindende Sehen mögen auch hier einander ablösen, nach Bedarf, und vielleicht zum Vorteil der Klarheit und Frische. Die dumpfe Vermengung ohne Kontrolle kann nicht geduldet werden. Die Verwirrung zwischen geschichtlicher und ästhetischer Betrachtung, zwischen kritischer Erwägung und hingebender Aufnahme, zwischen physiologischen und psychologischen, philologischen und philosophischen, kulturhistorischen und speziell kunsthistorischen Gesichtspunkten muß einer sachgemäßen Ordnung weichen.

Der Kunsthistoriker hat zunächst von den Denkmälern selbst genaue Rechenschaft zu geben, wie die descriptive Naturwissenschaft von ihren Objekten. Er muß von früh auf lernen, ein Bauwerk, eine Statue, ein Bild sachlich, ja schulgemäß zu beschreiben, sodafs seine Angaben für andre Mitarbeiter zuverlässig und brauchbar seien. Bald sei es die gedrängte, alles Wesentliche enthaltende Kürze eines wissenschaftlichen Katalogs, die geübt wird, bald der ausführliche in alle Einzelheiten gehende Bericht, wie der

Forscher selbst ihn braucht und auf Reisen trotz den Zufälligkeiten der Stunde zu Papier bringen soll. Ueberall, wo es sich um ein vollständig erhaltenes Kunstwerk handelt, nicht um Bruchstücke, ist dieses Ganze die Hauptsache, und auf den künstlerischen Kern muß abgezielt werden, jemehr der Gegenstand der Darstellung dem bekannten Kreise angehört. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied von der archäologischen Beschreibung, wo der fragmentarische Zustand und der ungewisse Inhalt andre Rücksicht aufnötigen.

Eine weitere, nur dem Reiferen Erfolg versprechende Uebung ist die Schilderung des Kunstwerks als solchen, welche den aesthetischen Eindruck, die künstlerischen Eigenschaften wiederzugeben versucht. Auch hier noch zunächst die objektive Charakteristik der Erscheinung selbst, ohne Wertbeurteilung oder Empfindungsausdruck. Dann etwa ein Versuch »das Anschauliche in die andre Welt des Wortes zu übersetzen, wenn auch in unendlicher Annäherung« — eine Transposition, die Justi mit Recht als erstrebenswert bezeichnet; — das Nebeneinander des sichtbaren Bildes in das Nacheinander der hörbaren Sprache zu verwandeln, so voll und ganz wie es irgend die andersartigen Mittel der redenden Kunst vermögen, ist ein so schwieriges und doch so natürliches Beginnen, daß es in seiner ganzen Verantwortlichkeit bei wissenschaftlichem Zwecke verdeutlicht werden sollte. Hier endlich mag auch dem Lernenden auf der letzten Stufe der Schritt zu anspruchlosestem Ausdruck der eigenen Empfindung gestattet werden, aber wiederum selbstlos der Erscheinung sich anschmiegend, und — zur Vermeidung aller Phrase, — der unerbittlichsten Kritik unterzogen, sobald sich der Verdacht des Oberflächlichen und Gekünstelten aufdrängt.

Dann Unterscheidung mehrerer Werke und Meister, Zusammenfassung zu gleichgearteter Reihe, zu unterschiedlich gegliederter Gruppe oder endgültige, streng motivierte Sonderung des Fremdartigen. Auch hier mag das Auge zu sorgfältiger Gewöhnung mit dem Kleinen und Auffälligen beginnen, von befremdenden Sonderbarkeiten, die stets leichter erfaßt werden, zu den ruhigen, normalen, durchweg gesunden und deshalb selbstverständlichen Dingen fortschreiten; doch wird gerade die Bedeutung der letzteren gern übersehen, ihre organische Zusammengehörigkeit oder Unvereinbarkeit schwerer begriffen. Nur beschränkte Köpfe allerdings bilden sich ein, mit der Kleinkrämerei der Kennzeichen-

lehre und der Schnörkeljagd sei die ganze Kennerschaft erschöpft. Die zahlreichen Anregungen und Erörterungen in und über Morellis Schriften mögen hier ausgiebige Verwertung finden. Die mikroskopischen Neigungen der Naturforschung drängen sich als Vorbild unwillkürlich auf und absorbieren wol eine Weile, zumal da für trägere Beobachter selbst ein pikantes »Schweinsohrengericht« dabei abfällt. Aber bekanntlich soll dies Auskunftsmittel erfunden sein, in der Verlegenheit hohen Besuch zu bewirten, während kein ordentliches Stück Fleisch im Kloster war.

Es reicht also nicht über die eine Malzeit aus. Mit der Kennzeichenlehre, die am Aeußerlichen und Nebensächlichen haften bleibt, ist auch die Vorarbeit nicht getan. Mannichfaltige Uebergangsstufen führen zu den entscheidenden Punkten der Beobachtung, deren relativer Wert sich vielfach durch die Natur und Richtung des Künstlers selbst bestimmt. Gewandbehandlung und Faltengebung sind solch eine Zwischenregion: von der Wahl des Schnittes und des Stoffes, zum Verhältnis der Hauptmassen und der ausschmückenden Draperie, vom Willkürlichen und Gemachten zum Natürlichen und Notwendigen. Erst wenn wir vom Zipfel zum Kleide und zum Körper darunter vordringen beginnt für uns die »vergleichende Anatomie der Formen« — aber auch die »Vivisektion«.

Wesentlich und wichtig für den Kunsthistoriker werden diese Dinge erst, wo der Künstler mit Ueberlegung und Bewußtsein schafft. Wo er sich nicht gehen läßt, vielmehr sorgfältig alle Kunstmittel auf die beabsichtigte Wirkung prüft, wo er widerstrebende Angewöhnungen bezwingt im Streben das Beste zu leisten, wo er seine eigene Phantasie, sein Auge und seine Hand zum vollen Ausdruck dessen walten läßt, was ihn im Innersten beseelt, da sucht auch die Beobachtung des Kunsthistorikers die Hauptzüge, wenn es gilt den Charakter des Meisters zu bestimmen, seinen Wert zu ermessen und seine Stellung zu Vorgängern und Nachfolgern darzutun. Hier stoßen wir auf die Grundlagen auch seines Könnens, die Ueberlieferung, die er empfangen, wie das Neue, das er hinzu erworben; — und gerade darauf hat die historische Forschung aus Mangel an eigener Kenntnis der Kunstlehre lange viel weniger geachtet als solchen konstitutiven Bestandteilen zukommt. Von dem formalen Verständnis, der Kenntnis des Körpers, des Knochenbaues, der Muskulatur gelangen wir zur Durchbildung des Einzelnen bis an die Oberfläche der Haut. Wir

fragen nach dem Verhältnis der Form an sich zu ihrer Bedeutung für den Inhalt des Dargestellten, nach dem Gegensatz des männlichen und weiblichen Geschlechts, dem Unterschied der Lebensalter, endlich dem Charakter des Individuums bis hinein in etwaige Fehler des Modells. Aber wie soll der Kunsthistoriker zu urteilen im Stande sein, wenn er nicht selbst dem Studium der plastischen Anatomie, der nackten Menschengestalt mit allem Eifer obgelegen, wenn er nicht Gelegenheit zum Aktzeichnen genommen, sondern in jahrelanger Stubengelehrsamkeit sich von der lebendigen Berührung mit der Natur entwöhnt hat? —

Die Ausprägung des Persönlichen geschieht vielfach nur in der Bewegung, in dem einheitlichen Zug oder der Kreuzung verschiedener, in dem Rythmus des Ablaufs oder seiner Störung. Und diese Linien der Bewegung veranlassen uns zu Rückschlüssen auf ihre psychischen Ursachen, die Besonderheiten des Naturells oder der Situation. Wir forschen nach der Motivierung all dieser Erscheinungen aus der dargestellten Scene, nach der Verständlichkeit der Handlung für unsere Sinne. So verlegt sich die Betrachtung aus dem sichtbaren Gebiet der äußern Anschauung in die Region des Innern; unter dem sinnfälligen Bilde erleben wir ein seelisches Schauspiel, das wir sonst mit Worten zu bezeichnen pflegen. Das ist der poetische Inhalt, der um so verwickelter zu werden scheint, je mehr solcher Einzelwesen sich zu einer Handlung verbinden, — unmittelbar verständliche Gestalten, die der bildende Künstler zu übersichtlicher Gruppe geordnet, mit einander in einem Augenblick vorstellt, oft gar in weiterem Schauplatz mit der ganzen Umgebung, Nähe und Ferne zusammengreift.

Doch das ist nur ein Beispiel aus der mittleren Zone, das dem Laien am besten die Mannichfaltigkeit der Gesichtspunkte zeigt. Wir hätten auf der Seite der Architektur von der plastischen Bildung des Einzelgliedes zum Gefüge des Ganzen, von der mechanischen Konstruktion zur künstlerischen Gestaltung des Raumes vorzudringen; auf der Seite der Malerei mit dem Zurücktreten der Menschenfigur, dem Ueberwiegen des Schauplatzes bis zum Landschaftsbilde allein, mit all den Abstufungen der Farbe und Beleuchtung, den Wundern des Helldunkels zu rechnen, wo das Wort so wenig ausreicht nur das zu sagen, worauf es ankommt.

Genug, es ist wol einleuchtend, dafs für solche Durchdringung des Gegebenen in unserer Wissenschaft, für solche Arbeit des selbständigen Forschers, eine lange sorgfältige Vorbereitung ge-

boten ist, die nicht vielseitig und intensiv genug gehalten werden kann. Wie sollte es da ausreichen, wenn dem angehenden Kunsthistoriker nur bedeutet würde »den historischen Doctor zu machen, wobei er sich ja nebenbei auch in Kunstgeschichte prüfen lassen kann,« — als sei mit solcher Gelehrsamkeit irgend etwas für seine Beziehung zur Kunst und für die ganz besondere Durchbildung zu deren Beurteilung gewonnen.

Dem gegenüber sind in der Provinz bereits andere Vorkehrungen getroffen. Es werden aufer den großen historischen Vorlesungen, welche eine bestimmt begränzte Periode, wie die Renaissance, das XVIII. Jahrhundert, oder die Entwicklung einer Einzelkunst, die Baukunst des Mittelalters, des Kupferstichs und Holzschnittes, umfassen, auch speciellere Kollegien über diese oder jene Richtung, Schule, Gruppe von Meistern gehalten, wie die Koloristen in Venedig, Spanien und den Niederlanden, oft so eingehend, daß sich Uebungen an die Demonstrationen anschließen, Frage und Antwort, Tätigkeit des Lehrers und der Schüler sich verbinden. Diese Art seminaristischer Behandlung wird sich immer empfehlen, wo es sich um genaue Beobachtung des Einzelnen und feinere Vorlagen, wie Kupferstiche, Miniaturen oder um ausgiebige Vergleichung, wie z. B. um einen Hauptmeister in seiner fortschreitenden Entwicklung, und um die Unterscheidung der nah verwandten Angehörigen einer Schule handelt, wie um Rafael und die Seinigen oder die Lionardesken in Mailand, Rubens und seine Schüler, die Düsseldorfer unter Schadow, die deutschen Kleinmeister nach Dürer u. s. w. — Andere für die Vorbildung des Nachwuchses überaus lehrreiche Vorwürfe des Unterrichts lassen sich überhaupt nur in Uebungen fruchtbar machen, wo alle Teilnehmer sich auch wirklich mit besonderen Aufgaben an der gemeinsamen Arbeit fortschreitend beteiligen, und in den Stand gesetzt werden, nicht allein ihren persönlichen Beitrag sondern auch den jedes andern mitzuverfolgen. Hier kommt es nicht auf glatte Rede des Docenten, nicht auf starre Unfehlbarkeit an; persönliche Eitelkeit erreicht den Zweck nie: daß Alle lernen soviel sie vermögen. Hier ergibt sich aus der Natur der Hilfsmittel, — z. B. der für Alle sichtbar zu machenden Vorlage, — eine strengere Heranziehung sämtlicher Mitglieder, deren Zahl sich dadurch beschränkt, stärkerer Zusammenhalt als

sonst in historischen und philologischen Seminaren, wo Vorträge gehalten und schriftliche Arbeiten beurteilt werden, zu herrschen pflegt. Da wird etwa die Biographie eines Künstlers kritisch behandelt und zwar nicht nur literarisch mit dem ganzen gedruckten und urkundlichen Apparat, sondern mit möglichst vollständiger Berücksichtigung seiner Werke selbst in guten Reproduktionen, die genetisch erklärt, chronologisch geordnet, kritisch gesichtet, mit fremden Leistungen verwandter Art verglichen und in ihrer Eigentümlichkeit charakterisiert werden. Es kommt nicht sowol auf Vollständigkeit und Abschluss des Erreichten an, wie eifrige Schüler, die gern buchen was sie ergattert, wol anfangs sich einbilden, sondern auf allseitige Uebung des Schülers, möglichste Fruchtbarmachung des Verfahrens auch für andre Gelegenheit.

Dies ist an mehreren deutschen Universitäten schon eingebürgerte Praxis. In Preussen haben wir nur ein einziges kunsthistorisches Seminar; aber es kommt auf den Namen nicht an, sondern auf die Sache, die da betrieben wird. Und dazu nützen allerdings weitere Gründungen auf dem Papier ebensowenig wie ein chemisches Laboratorium ohne Chemikalien, ohne Gläser und Retorten, womöglich ohne Feuer und Wasser. Solche Uebungen und Vorlesungen, in denen ein weitschichtiges literarisches und bildliches Material verarbeitet werden soll, sind undenkbar ohne die Erfordernisse an Photographieen und Gipsabgüssen, Publikationen von Baudenkmalern und Hilfsmitteln aller Art. Doch da es »Kunst« heisst, gilt es als überflüssig, — kommt natürlich (!) zu allerletzt.

Zu den wertvollsten Vorlagen für die reiferen Schüler, — das ist mittlerweile allbekannt — gehören die Facsimile-Aufnahmen nach Zeichnungen der Künstler, die neben einander gelegt, erst jetzt eine gewissenhafte Vergleichung, Unterscheidung des Aechten und Falschen, Bestimmung des Autors, Erklärung des Zusammenhangs mit Ausgeführtem, genug wissenschaftliche Bearbeitung in jeder Weise gestatten. Dazu käme eine Sammlung von Gipsabgüssen, wie sie in archäologischen Museen an allen Universitäten, wo alte Kunstgeschichte gelehrt wird, bestehen. Auch hierfür sind in Straßburg und Leipzig schon erkleckliche Bestände vorhanden, in Breslau und Göttingen wenigstens systematische Anfänge gemacht. Sonst kommt wol ein Provinzialmuseum, eine städtische Galerie zu Hülfe; nur muß man nicht vergessen, ein öffentliches Museum ist keine Lehrmittelsammlung, deren Bestände

zu freier Benutzung, besonders auch zu variabler Zusammenstellung nach den jeweiligen Zwecken der Einzelarbeit wochenlang zur Verfügung stehen müssen.

Wer aber wird nicht gern den Inhalt eines solchen Museums für Universitätsvorlesungen und Seminarübungen ausnützen, soviel es angeht? Ein farbiges Original in seiner wirklichen und vollständigen Erscheinung ergänzt in willkommenster Weise die trübselige Reihe der schwarz und weissen oder graubraunen Lichtbilder, und selbst »die Werke der ausgezeichneten Meister zweiten Ranges, die in jenen großen Museen unverhältnismässig hervorleuchten,« ja ein wolgewähltes Beispiel dritten Ranges belebt und belehrt zehnmal mehr als alle »nur in Beschreibungen sichtbaren« Meisterwerke zusammen genommen. Dafs dieses Beispiel durch den lebhafteren Eindruck in den Köpfen der Hörer nicht an eine bevorzugte Stelle rücke, die ihm nicht gebührt, ist Sache des Lehrers. Atmet doch Alles auf, wenn ein Farbendruck der Arundel Society erscheint, die leider zum Teil herzlich schlecht geraten und nur obenhin brauchbar, neben exakten Reproduktionen garnicht standhalten. — Wer anderswo durch Zuspruch von Schülern gezwungen war, ohne die Beihülfe irgendwelcher Originale auszukommen, der wird oft genug mit sich uneins sein, wie er es verantworten soll, und würde sicher fragen: »warum geht Ihr nicht nach Berlin oder München?« — Aber die Gegenfrage der jungen Leute, die auf ihren Lebensberuf vorbereitet sein möchten, ist schwieriger zu beantworten.

Es hat deshalb den Schein der Berechtigung für sich, wenn, wie bei Bode, die Frage auftaucht, ob es nicht besser wäre »mit Ausnahme der gröfseren Universitäten, namentlich derer, welche hervorragendere Kunstsammlungen am Platze haben, eine Vereinigung des kunstgeschichtlichen Unterrichts mit einer Professur für Geschichte, Philosophie oder Aesthetik eintreten zu lassen«. Den Schein der Berechtigung sagen wir; denn Bode sowol wie Grimm lassen einen Umstand aufser Betracht, der auch bei kleineren Universitäten ohne Provinzialmuseum oder Lokalsammlung gröfsern Umfangs die Sachlage vollkommen verändert: ich meine den Bestand der Baudenkmäler in der Umgebung, die kirchlichen und weltlichen Monumente mit ihrem oft reichen Schatz von Skulpturen, die Bibliotheken mit ihren Miniaturcodices, die Besitztümer

von Kunst- und Altertumsvereinen, die Erbschaft einer vergangenen Periode eigenen künstlerischen Schaffens im Lande selbst. Dieser Bestand giebt doch eine viel natürlichere Grundlage des Unterrichts als die in bilderloser Gegend fremdher und absichtsvoll zusammengebrachten Museen.

Damit erledigt sich die Frage Bodes von selbst oder schränkt sich doch wesentlich ein. Uebrigens war sie in unserem Sinne schon beantwortet, bevor er sie aufwarf. Schon im Jahre 1873 erinnerte Anton Springer in seiner Rede beim Antritt der Leipziger Professur¹⁾ daran, wie groß der Segen der Anregungen war, unter welchen er im Schatten der Riesendome des Rheinlandes, die mächtigsten Denkmale deutschen Kunstfleisses vor Augen, über ein halbes Menschenalter die Schicksale der bildenden Künste erzählte, den Boden, das Maß und das Ziel ihrer Entwicklung schilderte. Aber er wies doch gerade nun, als er die Stätten altheimischer Kunsttätigkeit mit einem Boden vertauschte, wo keine ehrwürdigen Monumente in die Gegenwart hineinragen und die gewohnte Umgebung große Kunsteindrücke nur sparsam spendet, entschieden darauf hin, daß die Kunstwissenschaft auch dort reiche Blüten treiben könne. »Die durch den Anblick majestätischer Bauten entzündete Begeisterung führte dem kunsthistorischen Studium viele eifrige Jünger zu; aber gar häufig galt jener Anblick für unerläßlich, um das Interesse an kunstgeschichtlichen Betrachtungen zu wecken, welche nur dann als fruchtbar erschienen, wenn sie an solche Anregungen anknüpfen und zu einer, bereits durch sinnliche Eindrücke lebhaft gereizten Phantasie sprechen konnten. Das Studium der Kunstgeschichte wurde gleichsam an bestimmte einzelne Oertlichkeiten gebannt und von Voraussetzungen abhängig gemacht, die außerhalb des wissenschaftlichen Kreises liegen, einen starken Zweifel an der selbständigen Wirkungskraft der kunsthistorischen Lehre ausdrücken. Eine solche Einschränkung und Lokalisierung kann keine Wissenschaft auf die Dauer ertragen. Sie untergräbt die Wurzeln ihres Daseins, wenn sie von zufälligen äußern Verhältnissen sich den Schauplatz ihrer Tätigkeit vorschreiben läßt; sie wird durch die Verweisung in eine Ausnahmestellung beinahe mit dem Makel eines schlechteren Rechtes behaftet.«

»Man wird diesem Gedanken beipflichten können«, fügt Fr.

¹⁾ Im Neuen Reich III. 761f. u. bei S. Hirzel, Leipzig 1873.

X. Kraus, bei dem die Stelle seit 1874 ebenfalls zu lesen stand, hinzu — »und doch in der Ueberzeugung verharren müssen, daß der Vortrag der Kunstwissenschaft nur da ein lebendiger und fruchtbringender sein werde, wo der Lehrer auf die Monumente verweisen, an ihrem Anblicke die Schüler belehren und begeistern kann.« — Kunstunterricht ohne alle Kunstwerke, urteilt auch Kraus, wäre unvernünftig wie eine Schule für Botanik in einem Lande ohne Vegetation. Wie würde aber Springer, fragen wir, an einem Platze wie Berlin z. B. gewirkt haben . . .

Und Kraus zieht auch bereits die verständige Folgerung, die durch Sachlichkeit und Kenntnis der Bedingungen allen Berliner Erwägungen überlegen ist. Nicht »je nach der Veranlagung und den Studien der fraglichen Persönlichkeit«, wie Bode meint, wäre der Lehrauftrag für Kunstgeschichte mit irgend einer andern bestehenden Professur zu verbinden, sondern die Bedingungen des Ortes, der Provinz, des erreichbaren Denkmälervorrates haben die Wahl der geeigneten Persönlichkeit für die sich von selbst ergebende Aufgabe zu bestimmen.

Das heißt, um das von Kraus bereits öffentlich Ausgesprochene denen in Erinnerung zu bringen, die es vergessen oder unbeachtet lassen: »an Orten, welche im Besitze von Gemäldegalerien und Kupferstichsammlungen, überhaupt von Werken der neuern Kunst sind, hat letztere den Anspruch auf Bevorzugung, dagegen sehen sich Universitäten, welche solcher Sammlungen entbehren, dafür aber inmitten zahlreicher und bedeutender Denkmäler des Mittelalters gelegen sind, von vornherein vorzugsweise auf den Betrieb mittelalterlicher Kunstgeschichte angewiesen. Berlin, München, Basel, Wien sind beispielsweise in der günstigsten Lage, wo es sich um das Studium der neueren Kunstgeschichte handelt, und es erscheint gerechtfertigt, auf diese den Hauptnachdruck zu legen, während es eine seltsame Verirrung wäre, das nämliche an Orten zu tun, welche sich der denkbar besten Bedingungen für das Aufblühen der mittelalterlichen Kunstgeschichte erfreuen, dagegen weder ein Gemälde noch einen Kupferstich haben, an dem sich der Unterricht in der neuern Kunstgeschichte beleben könnte.« Darnach würde also in Bonn, wo die ganze Rheinstraße mit ihren Denkmälern zu Exkursionen sich anbietet, der Kirchenbau des Mittelalters, und wegen Köln schon die dortige Malerschule nicht vernachlässigt werden dürfen, während die Nähe der Niederlande zu weiteren Ausblicken veranlassen. In

Straßburg lägen die Verhältnisse ähnlich, während hier die Nachbarschaft Frankreichs wieder eine andere Wendung giebt. In Göttingen bietet sich neben den bequemer erreichbaren Denkmälern der Umgebung, als deren Gränzen Goslar und Hildesheim anzusehen wären, noch die Gemäldegalerie zu Kassel wenigstens ausnahmsweise zu Ausflügen an, wenn man vom Standpunkt der modernen Bildung überhaupt auch immer bedauern wird, daß die Universität nicht nach Kassel oder Hannover, und etwa Marburg nach Kassel, verlegt worden als es an der Zeit war. In Halle-Wittenberg besteht ebensowenig eine Professur für mittelalterliche oder neuere Kunstgeschichte wie in Erlangen. Freilich hatte die Fakultät früher beschlossen, die Professur für Aesthetik mehr in eine solche für Kunstgeschichte umzuwandeln; als aber Ulrici gestorben war, beantragte sie beim Ministerium, daß der Lehrauftrag einem Professor der Geschichte erteilt werde. Und so ist geschehen, gegen das Gutachten zweier Sachverständigen, deren Einer selbst von der politischen Geschichte ausgegangen war, während der Andre ebenso lebendige Beziehung zu den Museen unterhielt; beide hatten sich entschieden dahin ausgesprochen, daß ein Historiker nicht die genügende Vorbildung besitzen oder erwerben könne, um gleichzeitig mit einer Geschichtspröfessur den kunsthistorischen Unterricht zu übernehmen. Und dieses Bedenken war um so besser motiviert, als in Halle gerade in Rücksicht auf die Theologen unter den Hörern, wie auf die Monumente der Umgebung, das Hauptgewicht auf christliche Kunstarchäologie und mittelalterliche Baukunst und Skulptur zu legen wäre.

Damit ist also, genau im Sinne Bodes, doch nur ein Rückschritt zu verzeichnen. Andererseits sind wir inzwischen überall weiter gekommen in der Inventarisirung der ererbten Schätze, und die Provinzen sind veranlaßt worden, eine ständige Kommission zur Erforschung und Erhaltung dieser Denkmäler der Vergangenheit einzusetzen. Da zeigt sich aber die Schwierigkeit: wo sollen die Männer herkommen, die als Sachverständige fungieren können? Woher brauchbare Mitglieder für das Kuratorium eines Museums, um über Ankäufe von Kunstwerken aller Art zu entscheiden, und die Ergebnisse ihrer Abstimmung gegenüber dem Lande zu verantworten? Wie denkt man sich die Folgen, wenn nur »etwas Freude und ein wenig Verständnis im Allgemeinen für die Kunst erweckt ist« und sonst nur »schöngestiges Geschwätz« geboten, aber weder für die Verbreitung sachlicher Kenntnisse und gesunder

Prinzipien, noch für die Ausbildung des Geschmackes im wahren kunsthistorischen Sinne gesorgt wird? Ist ein Mann wie Bode nicht der Erste, gegen diese Verwahrlosung Einspruch zu erheben?

Damit wäre aber nur den besonderen Bedingungen kleinerer Landesuniversitäten Rechnung getragen, und selbst diese, nicht nur die größeren, müßten im Interesse des Kunstunterrichts mit Lehrmittelsammlungen ausgestattet werden, die über das Zufällige hinausheben und eine Orientierung über das Ganze, eine Vorbereitung in allen Zweigen der Kunstgeschichte möglich machen. Der Universitätslehrer hat den allgemeinen Zusammenhang aufrecht zu erhalten, und hier wird im Sinne Springers und im Namen der Kunstwissenschaft als solcher eine Ausgleichung in allem Wesentlichen verlangt werden müssen. Ein Museum für Lehrzwecke hat keinen zufälligen und willkürlichen, sondern einen durch die Lehre selbst fest vorgeschriebenen, mit ihr organisch zusammenhängenden Bestand.

Kunsthistorisches Examen

Gewiß wird für die Schulung verantwortlicher Museumsbeamten der richtige Ort immer zuerst in Berlin oder andern Hauptstätten der Kunstschätze gesucht werden. Und hier dürfen deshalb an die Vertretung des Faches auf den Hochschulen erhöhte Ansprüche gestellt werden, damit in jeder Hinsicht Gelegenheit zur Erwerbung der Vorkenntnisse vorhanden sei. Indessen die Wege des künftigen Museumsbeamten und des rein wissenschaftlichen Kunsthistorikers gehen doch nur bis zu einem gewissen Punkte zusammen, um sich dann schärfer zu trennen, ja so vollständig von einander abzukehren, daß Gegensätze und Mißverständnisse entstehen können, wie sie heute grade in Berlin, sicher nicht zum Vorteil der Sache obwalten und verfochten werden. Es sind vielfach die besonderen Bedingungen der verschiedenen Lebensberufe, unter deren Zwang sich die Scheidung vollzieht, wie zwischen Verwaltungsbeamten und Richterkollegien und ihrer gemeinsamen Lehrerin der Rechtswissenschaft oder gar der Rechtsgeschichte. Um so dringender indessen scheint es geboten, die Zeit der Gemeinschaft möglichst auszudehnen, den Zielpunkt des Abschlusses der Universitätsstudien möglichst hinauszuschieben, damit das gemeinsame Erbe, das beide mitnehmen, stark genug sei, um sich stets wieder auf die nämliche Herkunft und die gleichen Grundlagen der Bildung zu besinnen, wie im Gedränge des Lebens auf das bessere Selbst.

Und da unsere akademische Jugend, gerade wie sie heute ist, sich schwerlich bei einer idealen Andeutung dieses Zielpunktes ihrer Universitätsstudien beruhigen wird, vielmehr nach einer praktischen Wegweisung und greifbaren Bestimmung verlangt, so wird bei unseren gegenwärtigen Verhältnissen immer das Doctorexamen

als dieses gemeinsame Ende genannt werden. Dafs dieses aber nicht der historische, sondern der kunsthistorische Doctor sein mufs, solange wir nicht zwei solcher Etappen haben, ergibt sich an dieser Stelle zwingend von selber. Hernach beginnen für den Einen gewöhnlich die Reisen, der längere Aufenthalt im Geburtslande der zu eigner Forschung erwählten Kunst, für den Andern die Einarbeitung in die Praxis und Museologie.

Allerdings, ein verständiger Universitätslehrer wird auch dem rein wissenschaftlichen Kunstforscher den Rat geben, womöglich unter Leitung hervorragender Museumsdirektoren eine Zeit lang in Sammlungen selbst zu arbeiten, wenigstens als Volontär sich in der Bearbeitung der Kunstschatze und dem Geschäftsgang der Verwaltung umzusehen. Er wird ihm sagen, dafs eine innerliche und im Wesen der Sache begründete Trennung zwischen der Kunstgeschichte der Museumsbeamten und der Universitätsprofessoren nicht besteht, und dafs auch in Berlin gesündere Verhältnisse jeden Tag die künstlich aufgerichtete Scheidewand niederreißen können, so dafs frisches Leben und gegenseitige Anregung hinüber und herüber strömt, wie es sein sollte.

Andrerseits wird ein einsichtsvoller Museumsdirektor stets bemüht sein, seinen Verkehr mit der wissenschaftlichen Forschung rege zu halten, seine Assistenten und Hülfсарbeiter stets ermuntern, die gemeinsame Sache, die ihre Tätigkeit mit der kunstgeschichtlichen Lehre verbindet, nicht aus den Augen zu verlieren, falls diese jüngeren Kräfte nicht selbst erst recht den Eifer mitbringen, sich weiter zu bilden und den Zusammenhang mit dem großen Ganzen, dem wir alle dienen, zu betätigen. Sie werden sich selber sagen, dafs es gelegentlich sehr erwünscht sein kann, wenn der Museumsbeamte als bewährter Kenner seines besonderen Faches auch lehrend auftritt, und wir werden sogleich sehen, dafs dies sogar notwendig werden dürfte.

Denn bis wie weit können, auch wenn wir den gemeinsamen Zielpunkt möglichst weit hinausrücken, die jungen Kunsthistoriker an der Universität vorgebildet werden, gleich gut, ob sie später der gelehrten Forschung allein leben, oder zur Museumstätigkeit übergehen wollen? Die Zeit des akademischen Studiums für den Kunsthistoriker wird sicher nicht kürzer bemessen werden dürfen, als für den Schulamtskandidaten und den Mediziner bis zu ihrem Staatsexamen. Dafs mit dem für die Promotion in der philosophischen Fakultät immer noch ausreichenden Triennium tat-

sächlich nicht auszukommen ist, bedarf keines Wortes, wenn auch diese Bestimmung insofern bequem bleibt, als gerade dem Kunsthistoriker Gelegenheit oder Studienbedürfnisse einmal auferlegen können, dies oder jenes Semester auf Reisen zuzubringen oder z. B. an einer hervorragenden Kunstakademie oder technischen Hochschule Lehrkurse mitzumachen, die ihm unsere Universitäten im Lande nicht bieten. Für den Kunsthistoriker von Beruf würde das Doctorexamen in historisch-philologischen Fächern nur die Stelle des Tentamen physicum für Mediziner, oder des Referendar-examens für Juristen einnehmen können. Eine solche Zwischenstufe wäre unbedingt notwendig, wenn wir z. B. dazu kämen, für die Museums-carrière, wie für alle verantwortlichen Beamten dieser Art sonst, ein Staatsexamen einzurichten, sei es auch nur als Barrière gegen den Zudrang ungenügend vorgebildeter, für den bestimmten Beruf noch gar nicht geschulter Bewerber, den Bode beklagt. Damit würden allerdings fünf bis sechs Jahre mindestens zwischen das Abiturienten-Examen und die Vollendung der Universitäts-Studien gelegt; aber wie viele Kunsthistoriker halten diese Zeit für zu lang? »Wir können uns das ja leisten«, sagt Lagarde bei Besprechung der vorgeschlagenen Reorganisation unserer Gymnasien; »wir finden auch um diesen Preis Leute, die sich um die Aemter des Staates bewerben.«

Wie beim Staatsexamen des Arztes die Medizin als Wissenschaft und als Kunst eingreifen, bei der Prüfung des künftigen Lehrers die Professoren als Vertreter der Wissenschaft und die Schulmänner als Vertreter der Lehrkunst zusammenwirken, so werden auch, wo es die Legitimation für Museumsbeamte gilt, erfahrene Direktoren mit den Professoren der Kunstgeschichte sich vereinigen müssen. Und diese Forderung wird um so zwingender bleiben, je länger man bei der prinzipiellen Sonderung zwischen Kunstkenner und Kunsthistoriker beharrt.

Nicht ganz so liegt die Sache, wenn im Anschluß an die bestehenden Verhältnisse von einem »kunsthistorischen Doctorexamen« als Abschluß der Universitätsstudien gesprochen wird, indem wir von unserer deutschen Auffassung ausgehen, daß für eine gedeihliche und erfolgreiche Tätigkeit in beiden Berufsarten dieselbe grundlegende Bildung und methodische Schulung erforderlich sei. Hier wird als Hauptfach die mittelalterliche und

neuere Kunstgeschichte ihre Stelle einnehmen und jedes Beiseite schieben in eine Nebenrolle als beleidigende Zumutung zurückweisen. Als zweites Hauptfach erscheint die Historik als natürlichste und sachgemäße Ergänzung und zwar die mittelalterliche und neuere Staatengeschichte mit Rücksicht auf Wirtschaft, Gesellschaft, Weltanschauung, die sogenannte »Kultur« ebensowol, wie auf die Propädeutik, d. h. Quellenkunde, Paläographie, Epigraphik und kritische Methode. Als erstes Nebenfach gehört in den Rahmen dieser Prüfung die antike Kunstgeschichte, während andererseits in dem Doctorexamen der klassischen Archäologen die nämliche Stelle ebenso bestimmt der mittelalterlichen und neuern Kunstgeschichte gebührt. Als zweites und ebenso unerläßliches Nebenfach folgt die Philosophie, und zwar mit besonderer Rücksicht auf Aesthetik und deren Geschichte, wie auf die physiologische Psychologie und die damit verbundenen naturwissenschaftlichen Forschungen, wie denn im Nachweis des Kandidaten über gehörte Vorlesungen und besuchte Kurse die plastische Anatomie und Morphologie des menschlichen Körpers, die physiologische Optik und Projektionslehre, die Psychophysik u. dergl. nicht fehlen sollten. Das wären die wesentlichen Angaben, die sich in einem Reglement geben ließen, wenn auch eine Verteilung auf Promotion und Staatsexamen viel befriedigender noch eine Reihe wichtiger Nebenfächer zur Geltung bringen könnte. Etwas Anderes ist natürlich die Mafsgabe dessen, was unter diesen Titeln verlangt werden soll, und hier muß einer Verständigung der Fachgenossen und der fortschreitenden Entwicklung das Wichtigste überlassen bleiben.

Vor allen Dingen hängt die Durchführbarkeit eines gesunden und fruchtbaren Lehrplanes für den Kunsthistoriker von der Errichtung einer Lehrmittelsammlung ab, die an allen Universitäten vorhanden sein muß, wo ein ernster und sachgemäßer Kunstunterricht gedeihen soll. Große Gemälde- und Statuengalerien, wertvolle Kupferstichkabinette kann nicht jede Universitätsstadt besitzen, wol aber ein kunsthistorisches Institut, das auch für hochgestellte und streng gehandhabte Lehrzwecke hinreicht, wie etwa in Straßburg. Mit Hülfe dieser Lehrmittelsammlung muß es möglich sein, die wenigen Jünger, die sich der Kunstforschung ganz widmen, für das Fachexamen gründlich vorzubereiten, und zwar sowol die methodische Ausbildung zu eigener wissenschaftlicher Tätigkeit als auch die speziellere Vorbildung für die be-

sonderen Berufsarten, die sich dann eröffnen, bis zu einem gewissen Grade emporzuführen. Und die Ausstattung eines solchen Institutes ist mit verhältnismäßig geringem Aufwand möglich, dank dem beispiellosen Aufschwung der Vervielfältigungsmethoden, die uns wenigstens vorbereitende Anschauung und zuverlässige Vergleichung der erhaltenen Kunstwerke in einer Ausdehnung gestatten, wie keine andre Zeit sie erreichen konnte.

Damit wäre dann freilich die Vorbereitung im Ganzen noch nicht erledigt; denn alleiniger und ausschließlicher Verkehr mit Reproduktionen ist, ohne korrektiven Einfluß der Originale, überaus gefährlich für den Lernenden, oft noch für den geübten Forscher verhängnisvoll. Der Universitätslehrer wird also in Städten, wo umfassendere Sammlungen und reichere Auswahl von Monumenten nicht zu Gebote stehen, die Schüler veranlassen, ihre Ferienzeit wenigstens zur Ausbreitung ihres Anschauungskreises und zum Studium der Originalwerke an den Hauptstätten der Kunst zu benutzen, und sich so die Kenntnis der wichtigsten deutschen Galerien und der bedeutendsten Denkmälerkreise zu verschaffen. So wird auch nach dieser Seite die beste Vorübung für die umfassenderen Reisen gewonnen, die sich, wie gesagt, an die Universitätsjahre anreihen sollen. Auf das nämliche Ziel können in vieler Hinsicht die Vorlesungen und Seminarkurse gerichtet sein, welche die Kunst eines fremden Landes in einer Vollständigkeit nahe bringen, wie sie selbst an Ort und Stelle nicht beisammen vorkommt. Wie jeder lernbegierige Reisende sich aus der einschläglichen Literatur, mit Handbüchern und Karten auf die Fahrt vorbereitet, sich einen Ueberblick verschafft, die Gesichtspunkte seiner Beobachtungen eröffnet und geläufig macht, die Zeit einteilt und den Aufenthalt nach der Wichtigkeit der Orte disponiert, so kann der junge Kunsthistoriker durch die Mitteilungen des Lehrers, durch die zusammenfassende Darstellung auch mitten in Deutschland vortrefflich informiert werden, ja wenn ihm in photographischen Aufnahmen die Bauten, Skulpturen und Malereien vor Augen treten, wie sie in ihrem historischen Zusammenhang zu einander gehören, so nimmt er ein Bild der organischen Entwicklung, eine Grundlage zur geistigen Verarbeitung und einen Reichtum an Beziehungen in sich auf, wie er sie ohne diese Vorlesung, nur auf sich im fremden Lande angewiesen, nicht so rein und sicher erlangen könnte, zumal da das Verwandte dort oft weit von einander liegt, und da die Betrachtung eines

Museums, einer Kirche, einer ganzen Stadt sich praktisch meistens ganz anders bewerkstelligt als nach historischer Beziehung und chronologischer Reihenfolge. Mit den vorhandenen Hilfsmitteln sind wir also auch daheim im Stande, eine fruchtbare Einsicht zu überliefern, die sofort, als festes Erbteil, der eigenen Arbeit des Nachfolgers zu Gute kommt, ein Netz von Associationen in dem Kopf des Hörers anzuspinnen, wie es die namhaftesten Forscher der früheren Generationen, selbst die umständlichsten Notizen-sammler nicht besaßen.

Wenn wir dann aber erwarten, daß der junge Kunsthistoriker, der als Doctor die Universität verläßt, noch Jahre lang der eigenen Ausbildung lebe, sich im In- und Ausland vielseitig umtue, sei es, um allmählich und wenigstens in einem Zweige die umfassende Kennerschaft zu erwerben, die eine Anstellung an unsern Museen oder die selbständige wissenschaftliche Produktion voraussetzt, so muß dafür gesorgt sein, daß ihm dies löbliche Bestreben auch durch die Gewährung von Mitteln erleichtert und durch die Gewähr einer auskömmlichen Existenz belohnt werde. »Kein Studium ist kostspieliger, sagt Fr. X. Kraus, verlangt mehr Zeit und Geld, als das der Archäologie und Kunstgeschichte; seine reiche Literatur mit den teuern illustrierten Werken und noch mehr die Notwendigkeit ausgedehnter und immer fortgesetzter Reisen legen Opfer auf, die nur die Wenigsten zu bringen im Stande sind, die nur sehr Wenige bringen, solange die Aussichten auf eine auch nur bescheidene Ansprüche befriedigende Lebensstellung so verzweifelt ungünstig sind.«

Auch hier sind Einrichtungen zu Gunsten der älteren Schwester Archäologie bereits vorhanden, welche naturgemäß den Maßstab für die unerläßlichen Forderungen an die Hand geben. Ja, die mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte hat in mehr als einer Hinsicht ein näheres Anrecht aus Staatsmitteln unterstützt zu werden. Die Verfechter der nationalen Erziehung heutzutage fragen der Kunst der Römer und Hellenen, der Aegypter und Babylonier gegenüber nur konsequent »was ist uns Hekuba?« Wir stimmen nicht darin ein, wir begreifen es vielmehr wol und preisen uns glücklich, daß uns wenigstens die Kunst der Hellenen ein Ideal ist, in das wir uns mit vollem Herzen hineinversetzen möchten, wie jener Schauspieler künstlerisch in den Helden auf-

geht, die er darstellt. Aber es ist die Sprache des Blutes, die hier mitredet. Aegypter und Phönikier stehen uns fern; denn wir fühlen in ihnen nicht das ethisch ideale Denken, das uns mit den Hellenen verbindet. Wenn aber von archäologischer Seite und ihren regierenden Freunden gesagt wird: für Ausgrabungen auf dem Trümmerfelde alter Kunst haben wir wol Geld, für klassische Studien Mittel und Wege in Hülle und Fülle, nicht aber für das organische Gewächs der heimischen Kunst, mit dem wir durch lebendige Vererbung zusammenhängen, nicht für die lehrreichen Denkmäler der uns in Politik und Kultur so nah verbündeten Völker, mit denen wir uns in Sitte und Anschauung, in Glauben und Denken so eng verwachsen fühlen! — nun, so sprechen sie sich ihr eigenes Urteil und sollen verantworten, was sie tun und was sie unterlassen. Das Altertum ist in Stücken auf uns gekommen, und da wir keine antiken Menschen sind und werden können, so gelangen wir auch nie dazu, aus diesen zerschlagenen Ueberresten ein Ganzes in befriedigendem Zusammenhang herzustellen. Die neuere Kunst von heute, von unsern Vätern und Vorvätern her, verspricht uns Aufschlüsse über die natürliche Entwicklung, über die mannichfaltigen Bedingungen ihres Entstehens und Vergehens, wie keine Periode des Altertums. Wenn wir von hier aus bis an die Grenzen des Mittelalters zurück gehen, wo der moderne Mensch für uns fremder und fremder werdend im Nebel der Zeiten entschwindet, so verfolgen wir wirkliche Kunstgeschichte; von da ab beginnt Archäologie auch das Wesen der mittelalterlichen und altchristlichen Kunstforschung auszumachen, und Altertumswissenschaft tritt an die Stelle der Kunstgeschichte, die uns rein nur noch bei den Hellenen wieder begegnet.

Wenn es zu den Lebensbedingungen der klassischen Archäologie gehört, daß jährlich vier Stipendiaten mit dreitausend Mark nach Rom oder Griechenland gehen, und für sie am Ort ihrer Bestimmung ein Heim bereitet ist mit Bibliotheken und Sammlungen und allen Einrichtungen, die zur Arbeit nötig sind, — warum, ist schon wiederholt gefragt worden, haben die Kunsthistoriker, die sich mit der nämlichen Hingebung der Erforschung des deutschen Mittelalters, der Renaissance, der letzten uns nächsten Jahrhunderte widmen, nicht einmal Eine solche Stätte und die gleichen Vergünstigungen für ihre Studien? Oder — drückt sich der Andre bescheidener aus, wenn auch viel empfindlicher

für die beati possidentes — warum haben sie nicht den gleichen brüderlichen Anteil an diesen Gaben?

Ist die Finanzlage heutzutage wirklich eine so verzweifelte, daß neue Forderungen nicht in den Etat gesetzt werden können, so Sorge man einstweilen wenigstens für eine gerechtere Verteilung der einmal für solche idealen Zwecke bewilligten Mittel und verhüte die nutzlose Verschleuderung gar mancher Summe, die einmal hier und nicht dort in Voranschlag gesetzt worden. In Zeiten der Not sollen sich ja auch feindliche Brüder im Gefühl gleicher Lebensbedingungen und gleicher Gefährdung vertragen.

Diejenigen, die am lautesten den Mangel an Geld betonen, schrieb Fr. X. Kraus kurzweg, glauben selber am wenigsten daran. »Es handelt sich zudem nicht um Millionen sondern um einige tausend Thaler.« Und »eine gutorganisierte Pflege der Kunstwissenschaft würde sich rasch und glänzend bezahlen«. Ein Drittel von dem Aufwand, der für archäologische Zwecke alljährlich gemacht wird, würde genügen das Studium der Kunstgeschichte vorerst da, wo es dringend not tut, in Schwung zu bringen und die berechtigte Forderung unserer Museen, der Nachwuchs an wissenschaftlichen Beamten sollte eine bessere Vorbereitung für den Museumsdienst schon von der Universität mitbringen, zur vollen Zufriedenheit der Generaldirektion zu erfüllen.

»Wenn es nur darauf ankäme, eine genügende Anzahl von Kunsthistorikern auszubilden«, — hatte auch Dobbert schon 1886 in seiner Festrede am Geburtstag des Kaisers gesagt, — »so könnte allenfalls eine Landesuniversität, an der das Fach ausgiebig vertreten wäre, genügen.« Also wäre es, um den Anforderungen der Museumsdirektion zu entsprechen, nur nötig, in Berlin für diese ausgiebige Vertretung der Spezialfächer neben dem Hauptvertreter zu sorgen. Aber wir dürfen auch in Preußen wol nicht allen Studierenden der Kunstgeschichte zumuten, ausschließlich in Berlin ihre akademischen Fachkenntnisse zu suchen.

Und noch Eins. Ein Teil der Arbeit an dem Nachwuchs, wenigstens soweit er sich der Laufbahn an unsern Museen widmen will, müßte von den »lehrenden Museumsbeamten« selbst übernommen werden. Einige praktische Uebungskurse unter den bewährten Kennern von Beruf müssen durchgemacht werden, wenn den Erwartungen entsprochen werden soll, die man an verant-

wortliche Vorsteher von Sammlungen des Staates stellt. Das gilt fast für jede Abteilung unserer K. Museen in Berlin, und es ist nur die Frage, wer dieses Lehramt übernehmen kann und soll. Die Museumsdirektionen, sagen wir im Anschluß an Suarez' Vorschrift für die Richterkollegien, müssen die jungen kunsthistorischen Doctoren, die von der Universität zu ihnen kommen, durch Uebung weiter ausbilden und durch Lehre und Beispiel praktisch nützliche Geschäftsmänner für den Staat aus ihnen machen.

Wie sich dies am besten erreichen lasse, wird Sache der Erfahrung sein. Versuche sind am Ende schon angestellt worden, und man hätte nur zu entscheiden, ob der Zutritt zu solchem Praktikum in den Museen den freiwilligen und besoldeten Hilfsarbeitern der Abteilungen oder auch andern jüngeren Kunsthistorikern gestattet sein solle. Natürlich wäre in Berlin der Anfang zu machen, wo doch wol nicht der gelegentlich hervortretende Widerwille gegen die Heranbildung eigener urteilsfähiger Fachgenossen zu befürchten steht. Sonst fühlen sich ja die gewiegeten Kenner oft genug unbehaglich, wenn andre Sachverständige ihnen »in ihren Kram hereinschauen«, wo sie gern allein und unbehelligt wirtschaften möchten. Wenn irgend ein Symptom noch dafür spricht, daß die Kunstgeschichte, wie Springer meint, kaum den Kinderschuhen entwachsen sei und an »Jugendsünden oder Entwicklungskrankheiten« laboriere, so ist es diese Angst vor sich selber und dem strenger geschulten Nachwuchs. Sobald erst einheitlicher dafür gesorgt ist, daß die Universitäten wirkliche Kunsthistoriker in der Zahl liefern, die wir brauchen, so wird allerdings unausbleiblich eine Sichtung eintreten und durch Ausscheidung aller unbrauchbaren Elemente die Läuterung des Ganzen sich vollziehen zum Segen der Kunstwissenschaft als solcher. Jetzt ist sie in einem Stadium, wo es darauf ankommt, redlich Rechenschaft zu geben auch von den Errungenschaften des Einzelnen. Und es empfiehlt sich vielleicht gerade deshalb, im Interesse kräftigerer Verarbeitung der Ergebnisse hier und da, eine regsamere, vor allen Dingen sachlichere Kritik ins Leben zu rufen, als wir — aus Mangel an Fachmännern, die nur der Wissenschaft dienen, gegenwärtig haben! — Kennerschaft ist keine Großmacht im kunsthistorischen Reiche, sondern nur eine von seinen Hülfsstruppen. Weder eine Diktatur, noch ein Monopol kann ihr zugestanden werden, ohne daß die gesunde Fortentwicklung des Ganzen darunter leidet; und wo sie das Interesse des Marktes, die Eifersucht

der Sammler und Händler und den Wechsel der Mode mit sich hereinzieht in den geheiligten Bezirk, da hoffen wir, daß es an mutigen Geißellieben nicht fehle, dies Gefolge auf die Strafe zurückzutreiben, wohin es gehört.

Außer unsern Universitäten aber, die wir als Stätten der deutschen Wissenschaft hochhalten, giebt es für den Kunsthistoriker, wie schon mehrfach angedeutet, noch andre Lehranstalten, wo ein wichtiger Teil der ihm frommenden Kenntnisse gewonnen werden kann. Dies sind in erster Linie die technischen Hochschulen.

»Die Kunstgeschichte wird an allen technischen Hochschulen gelehrt, sagt Dobbert, wegen der Zugehörigkeit derselben zu dem einen der an den technischen Hochschulen vertretenen Gebiete des Wissens und Könnens: zum Studium der Architektur« . . .

»Wer sich im Besonderen der Geschichte der Architektur widmet wird von einem technischen Studium dieses Faches auszugehen oder dasselbe neben seinen geschichtlichen Studien zu betreiben haben. Hier weist die Natur des Gegenstandes den Kunsthistoriker auf das Klarste an die technische Hochschule« . . . Hier vorzüglich, oder wie die Verhältnisse vielfach liegen, hier allein »erwirbt er sich die für die Analyse eines Bauwerkes, für die Beurteilung der geschichtlichen Bedeutung der Baudenkmäler erforderlichen technischen Kenntnisse, lernt er unter der Anleitung des Baugeschichtslehrers die Fragen tun, auf welche die Denkmäler erst eine Antwort geben.«

»Zu der dem Kunsthistoriker unumgänglichen Aneignung historischer und technischer Kenntnisse kommt noch das Erfordernis hinzu, Auge und Hand zu üben; denn die Kunstdenkmäler verraten ihr tiefstes, geheimstes Wesen nur dem geschulten Auge, und dieses dringt besonders tief in den Kern der Kunstwerke, wenn ihm die zeichnende Hand zur Seite steht. Hier sind es wieder die technischen Hochschulen und die Kunstakademien, die dem werdenden Kunsthistoriker das Auge schärfen, die Hand üben.«

An den Kunstakademien und ähnlichen Anstalten gilt es nicht allein: »die angehenden Kunstjünger für die alte Kunst und alte Kulturgeschichte überhaupt warm zu machen, wie Bode meint, und dadurch zugleich Manchem unter ihnen zu ersetzen, was ihm an allgemeiner Bildung abgeht.« Der kunstgeschicht-

liche Unterricht hat auch hier einen Zweck, der darüber hinausgeht: das ist die Bildung des Geschmacks, die Erziehung des sicheren Stilgefühls im historischen Sinne und das gründliche, ächt künstlerische Verständnis der Formen, dem das Einzelne nicht mehr als beliebig verwertbares Stück aus dem ererbten Formenschatz erscheint, sondern als lebendiges Glied eines eigenen bedeutungsvollen Organismus, der wieder als Ganzes nur Berechtigung hat unter den Bedingungen und mit den sonstigen Gegebenheiten seines Ursprungs.

Allerdings auch wir sind fest überzeugt, daß mit der Kunstgeschichte eines verbohrtten Spezialisten ohne höheren Gesichtskreis dem angehenden Kunstjünger wenig gedient wird, daß eine äußerlich historische Darstellung, besonders wenn sie die ganze Fülle des Stoffes in einem fest vorgeschriebenen Kursus erledigen soll, ihm weniger förderlich ist, gerade weil ihm die tiefere historische Auffassung mit der »allgemeinen Bildung« — abgeht. Auch wir fordern noch mehr Klärung, Sichtung der historischen Ueberlieferung, Befreiung von allem Ballast an Namen, Daten, Verzweigungen des Schulgutes, das für den Künstler wertlos bleibt, ja gefährlich und irreführend werden kann.

Wie dagegen schon in der Behandlung der Architekturgeschichte auf technischen Hochschulen bei der Entwicklung und Würdigung der früheren Bausysteme verweilt, der Hauptnachdruck auf die Konstruktion und die Formenlehre gelegt wird, so sollte auch bei der Geschichte der Bildnerei und Malerei mehr die Kunstlehre in den Vordergrund treten, die Erklärung der lehrreichsten Meisterwerke eindringlichst vorwalten, das weniger Ergiebige bei Seite gelassen, sorgfältig und absichtsvoll ausgewählt werden und überall durch Vermittlung des Kunstgenusses die Erziehung zum Kunstverständnis und zur Reinheit des Geschmackes ihr Erstgeburtsrecht behaupten. Jede rückschauende Betrachtung lähmt hier, wenn nicht die neuen Ziele der neuen Zeit dem Auge klar gegenwärtig bleiben. Und wenn die Professoren des Bau-faches, der Lehrer der klassischen Architektur ebenso wie der Lehrer der Gotik, jeder sein Bausystem als mehr oder weniger unfehlbares Vorbild preisen mag, so fällt dem Kunsthistoriker die dringende Aufgabe zu, die geschichtliche Bedingtheit jedes dieser Stile hervorzuheben und den angehenden Architekten vor dem Irrtum zu bewahren, der gerade durch unsere retrospektiven Studien, durch unsere Begeisterung für alte Kunst und alte Kultur

verbreitet ist: als ob die Baustile der Vergangenheit dem Raumgefühl und dem Formensinn, den Ideen und den Aufgaben unserer modernen Zeit noch heute ohne Weiteres entsprächen. Gerade er hat darüber aufzuklären, wieviel archäologische Gelehrsamkeit und antiquarische Selbsttäuschung dabei im Spiele ist, wenn wir uns mit dem Formenschatz der Antike oder des Rococo, der Gotik oder der Renaissance aufputzen, als dächten und empfänden wir wie eines der verflissenen Jahrhunderte oder gar wie alle miteinander, gleich viel in welchem Wechsel und Wirrwarr. So vielseitig und objektiv, für jede Erscheinung des künstlerischen Gestaltens empfänglich der Kunsthistoriker sein soll, damit er jeder Zeit in ihrem eigensten Wesen gerecht werde, so vorurteilsfrei und unbefangen soll der schaffende Künstler bleiben; sonst erziehen wir ihn zum Chamäleon, das jeden Augenblick nach Bedarf und Laune die Farbe wechselt, so daß man nicht weiß, welche von allen nun seine eigene sei.

Und ganz ebenso muß der strebsame Schüler der Bildnerei und Malerei von heute vor dem verhängnisvollen Irrtum bewahrt bleiben, als dürfe er sich in den Museen nur ein Vorbild aussuchen, ihm möglichst viel von der Technik abzusehen, den Schwung der Gewänder, das Gekräusel des Haares, die Wahl der Farbentöne oder die Glätte des Auftrags hier, die Derbheit dort nur eifrigst nachahmen, — ohne sich Rechenschaft zu geben, wie weit diese Erscheinungsweisen dem innersten Wesen seines Gegenstandes, der Natur seines Empfindens selbst entsprechen. Den innigen Zusammenhang aller äußerer Darstellungsmittel mit dem Kern des künstlerischen Gebildes und seinem eigensten Charakter darzulegen, das lebendigste Gefühl für die Sprache der Kunst zu entwickeln, und das Bewußtsein, daß jeder nur eine Muttersprache hat, in der er dichtet und denkt, — das ist eine Aufgabe, der nur ein Lehrer gewachsen sein dürfte, der selbst in der Kunstwelt lebt und webt, ein feinsinniger Kenner aller ihrer Entwicklungen. An den technischen Hochschulen und Kunstakademien wird gerade die Lehre gereift und geläutert zu verbreiten sein, die aus der Lebensarbeit eines Rumohr und Gottfried Semper, eines Bötticher und Viollet-le-Duc, wie unserer tiefblickenden Aesthetiker und Historiker sich ergeben. Dazu genügt nicht ein noch so geschickter Docent, der nur »für Kunst begeistert ist«, sondern ein Mann, der forschend selbst die geschichtliche Ueberlieferung durchdrungen hat und doch die frische Beziehung zu den künstlerischen Anliegen

unserer Tage nicht verloren giebt, sondern den Ertrag seiner historischen Einsicht stets für die werdende Gegenwart zu verwerten weiß, d. h. ein Träger der höchsten Kunstbildung.

Damit sind wir auch hier auf dem Standpunkt angelangt, wo die fachmännische Schulung zurücktritt hinter dem allgemeinen Zweck unserer Bildungsanstalten, mögen sie nun Kunstakademien oder technische Hochschulen, Universitäten oder Museen heißen, und jede für sich noch die besondere Aufgabe verfolgen, die ihre Sonderstellung erheischt und ihre Existenz berechtigt. Erziehung durch Kunst und zur Kunst, künstlerische Bildung im empfänglichen wie im schöpferischen Sinne ist das Ziel, das wir ins Auge fassen für Alle.

Kunstverständnis und ästhetische Erziehung

Die kritische Lage der Kunstgeschichte an deutschen Hochschulen hat uns genötigt, ausführlicher in das Studium dieser Wissenschaft einzugehen, und bei den Forderungen, die an Lehrer und Schüler wie an Unterrichtsmittel gestellt werden müssen, sofern Einheit und Fortschritt des gesamten Betriebes weiter gedeihen sollen, in ernster Prüfung zu verweilen. So mag der Schein erweckt sein, als hielten wir für die einzige oder doch dringlichste Aufgabe die fachmännische Ausbildung des Kunsthistorikers von Beruf. Doch die Anfänge unserer Erwägungen und ihre letzten Ziele haben dem aufmerksamen Leser wol keinen Zweifel gelassen, daß wir nicht gesonnen sind, dabei stehen zu bleiben. Kein erfahrener und einsichtiger Lehrer, der sein Amt aus wahrer Neigung übernommen hat, wird dem engherzigen Ehrgeiz fröhnen, nur wieder Spezialisten in Kunstgeschichte großziehen und Schule machen zu wollen; das ist auch unsere vollste Ueberzeugung.

Und es fehlt nicht an deutlichen Aussprüchen, daß die Mehrzahl der Fachvertreter so denkt, also den Vorwurf, den man ohne Achtung für diese Stimmen erhoben hat, nicht verdient.

Am klarsten und einfachsten nach unserem Sinn hat schon K. B. Stark als Prorektor von Heidelberg die verschiedenen Obliegenheiten des Unterrichts zusammengefasst. »Dem Ueberwuchern eines schädlichen Dilettantismus gegenüber hat die Universität die fortwährende Reinigung der künstlerischen Grundbegriffe zu vollziehen; eine der naturwissenschaftlichen analoge Methode in der Betrachtung der Kunstwerke zu üben, und den Ueberblick über den Entwicklungsgang der Kunst mit einer sich steigernden Vertiefung in das Einzelne lebendig zu erhalten.« Vor allen Dingen aber will sie »den allgemein bildenden Einfluß der Kunst

den edelsten Elementen unserer Jugend zuführen, welche einst an der Leitung des Staates, der Kirche, überhaupt des höheren Kulturlebens vorzüglich beteiligt sind«.

»Es kann nicht Zweck der Universität sein, Künstler heranzubilden,« schreibt Fr. X. Kraus in aller Schärfe: »Sie kann nur beabsichtigen, in erster Linie jenes Kunstverständnis und jene Kenntnis der Kunstgeschichte zu vermitteln, welche heutigen Tages für die an den Hochschulen gebildeten Kreise der Gesellschaft als notwendig erachtet werden; in zweiter Linie trachtet sie nach dem Ausbau der Kunstwissenschaft und der methodischen Heranbildung der Kunstforscher.«

Und ebenso entschieden erklärte noch neuerdings Eduard Dobbert in Berlin: »Der Unterricht in der Kunstgeschichte an den Universitäten hat eine viel weitergehende Bedeutung. An diesen Pflanz- und Pflegestätten universeller Geistesbildung soll der Sinn für die idealen Güter der Menschheit genährt werden, von hier aus soll er sich verbreiten im Volke . . .«

An der nämlichen Stelle endlich, wo Bodes Tadel gegen die Universitätsprofessoren erschien, in den Preussischen Jahrbüchern, hatte erst 1887 G. Dehio sich dahin vernehmen lassen: »Hätte der Kunsthistoriker seine einzige oder auch nur vornehmste Aufgabe wirklich darin zu suchen, daß er wieder Kunsthistoriker heranzieht, dann wäre er an der Mehrzahl unserer Universitäten zweifellos vom Ueberflufs. Sein Anspruch kann sich nur darauf gründen, daß er in die Breite wirkt, daß er andern Studienkreisen ergänzend und vervollständigend sich anschliesst, ein Element der allgemeinen Erziehung wird.«

So war der Angriff bereits zurückgewiesen, ehe er verspätet wiederholt ward, oder prallt von unsern Warttürmen von selbst ab. Es kann nur die Frage sein, wie richten wir uns in diesen Mauern ein zu gedeihlichster Wirksamkeit, um die Ansprüche zu befriedigen, die so im eigenen Kreise an uns gestellt werden?

Diejenigen, welche das Leben zunächst beruft, von den an der Universität gewonnenen kunstgeschichtlichen Kenntnissen Gebrauch zu machen, sind vorzüglich die höhern Verwaltungsbeamten und die Geistlichen, sagt man uns. Beide haben den weitestgehenden Einfluß auf Hervorbringung neuer, auf Erhaltung und Restauration alter Kunstwerke. Es kommen hier vor Allem kirch-

liche Bauwerke in Betracht, und von diesem rein praktischen Gesichtspunkte aus müßte der Schwerpunkt des kunstgeschichtlichen Unterrichts an der Universität in die Geschichte der kirchlich-mittelalterlichen Architektur fallen. (Kraus S. 10.) So würden wir »die künftigen Geistlichen und Verwaltungsbeamten wenigstens durchweg vor jener krassen Unwissenheit schützen, der wir jetzt noch so viel begegnen, und die Staat, Kirche und Gemeinden jahraus, jahrein an idealem Besitz und in pekuniärer Hinsicht weit mehr schädigt und kostet als das gesamte Budget einer geordneten Pflege der Kunstwissenschaft beanspruchen würde.«

»In erster Linie die Historiker im engeren Sinne, votiert G. Dehio, dann die germanischen Philologen, endlich die Theologen, insofern sie sich gründlicher mit der Kirchengeschichte befassen, — für sie alle postuliere ich Beschäftigung mit der Kunstgeschichte ex officio.«

Soweit damit irgend ein Zwang ausgeübt werden soll, verlangen wir lieber keine derartigen Bestimmungen, in der festen Zuversicht, diese Hörer werden alle von selber kommen, wenn ihnen das Rechte geboten wird, und wenn das Lehrfach als solches erst überall vollberechtigt dasteht, wie sie zur Stärkung ihres Glaubens bedürfen. Wir haben aus eigener Erfahrung keinen Grund anzunehmen, daß es zu den allergrößten Seltenheiten gehöre, wenn auch ein Mediciner ein historisches, philosophisches oder kunstgeschichtliches Kolleg besucht. Viel eher scheint die Klage berechtigt, daß die Beteiligung der Philologen und Theologen an Studien, die über das Notwendige hinausliegen, zu gering sei. Aber das ist nicht immer Schuld der banausischen Gesinnung unserer Studenten als vielmehr die des Studienbetriebes überhaupt im Sinne des befangensten Fachlehrersystems, unter dem unsere Schulen bereits empfindlich genug leiden. Wenn irgend ein Stand sonst als solcher die Pflicht hat, sich um die Kunst und ihre Geschichte zu kümmern, so sind es die Lehrer. »Vor Allem, sagt Dobbert, soll der kunstgeschichtliche Sinn von den Universitäten aus, vermittelt durch die zahlreichen hier ausgebildeten Lehrer, in die Schulen dringen,« — nicht zur Einrichtung besonderer Lehrstunden für diesen Gegenstand, sondern zur Bereicherung, Vertiefung und Erfrischung des Unterrichts, der Geschichte, der Lektüre, des Zeichnens Und unter den Lehrern selbst, die dies heute begreifen, wird gelegentlich der Wunsch ausgesprochen, neben den archäologischen Kursen, zu denen man sie eingeladen

nach Berlin zu kommen, doch lieber solche über neuere Kunstgeschichte, womöglich in der Provinz, zu veranstalten.

Der Wege, solchen Hörern entgegenzukommen, giebt es ja genug. Man scheue sich nur nicht, einmal vergebne Liebesmüh zu haben. Die Erfahrung lehrt, dafs auch eine bescheidene Gemeinde, die man sicher gewonnen, hinreicht, zu steter Ausbreitung der Teilnahme weiter zu wirken. An jedem neuen Orte mufs vielleicht eine Probezeit durchgemacht werden, um zu finden, wo die besonderen Bedürfnisse dieser Hochschule gelegen seien.

Aber es handelt sich darum, die höheren Zwecke des Kunstunterrichts zu fördern, sachlich zu wirken, — und ob dies erreicht werde, kann der Zulauf zu den Vorlesungen nicht immer entscheiden, noch sein Ausbleiben. Das Ansinnen gerade, das an den Vertreter der Kunstgeschichte gestellt wird: »seine Tafel für Gäste aus allen Fakultäten offen zu halten«, mufs jedem ernster Denkenden ebensoviel Sorge wie Freude machen.¹ Die ganz verschiedenen Voraussetzungen, die ganz verschiedenen Wünsche, welche diese Besucher mitbringen, können nicht alle zugleich erfüllt werden; denn »Vielen gefallen ist schlimm«.

Er soll die kunstgeschichtlichen Kenntnisse verbreiten, sagt man, soweit die höheren Verwaltungsbeamten und die Geistlichen ihrer bedürfen. Er soll ein Durchschnittsmafs des Wissens überliefern, wie es von Lehrern, Archivaren, Bibliothekaren u. s. w. gefordert werden mufs. Dies kann ohne Zweifel geschehen, indem der Kunsthistoriker sich den besondern Studienkreisen ergänzend und vervollständigend anschliesst; aber wir glauben auch, dafs gerade die Gefahr, wegen des festen Durchschnittsmafses in Veräußerlichung zu geraten, hier gebieterisch dazu drängt, dem Wege der künftigen Fachmänner, wie wir ihn oben angedeutet, ziemlich weit ins Innere der Kunstwissenschaft zu folgen. Mit einer oberflächlichen Orientierung, mit Daten und Namen, die man in einem kleinen Nebenexamen abfragen könnte, ist dem Zweck, sachgemäfses Verständnis zu erreichen, nicht entsprochen.

Von den Berührungspunkten des kunsthistorischen Studienkreises mit andern benachbarten auszugehen, würde so viel heifsen, als kirchengeschichtliche, literarische und germanistische, überhaupt kulturhistorische Gesichtspunkte walten zu lassen, also ungefähr das zu bieten, was Grimm als »Kunst- und Kulturgeschichte« vorgeschlagen hat. Unter der Fülle anderer, dem Zuhörer vertrauter und verständlicher Interessen würde dann die bildende

Kunst als solche soweit zurücktreten, daß wir unserm Begriff von Kunstgeschichte entsagen müßten, wenigstens in diesen öffentlichen Vorlesungen für die Allgemeinheit. Jedenfalls würde hier kaum etwas angebahnt oder gar erreicht, was der Literarhistoriker oder ein umsichtiger Vertreter der Staatengeschichte, besonders wenn er sich zur Kulturgeschichte selber bekennt, nicht auch anzuregen vermöchte. Was Kirchenhistoriker, Archivare und Bibliotheksvorsteher als solche brauchen, sind eingehende Spezialkenntnisse, vor allem viel Anschauung, Beispiele aller Art, die nur im Seminar besprochen und vorgelegt werden können, wie in epigraphischen und paläographischen Uebungen auch.

Schon der Theologe sollte sich aber nicht beschränken aus kirchengeschichtlichem Interesse etwa ein Kolleg über altchristliche Kunst oder mittelalterliche Kunstarchäologie zu hören, sondern seine Teilnahme allgemein menschlicher erweitern. Der Historiker in dem engeren Sinne, der ihm etwa einen schüchternen Einblick in die Kunstgeschichte aus propädeutischen Gründen, als bloße Hilfswissenschaft der Geschichte gestattet, weil bei weiterer Beschäftigung mit solchen schöngeistigen Dingen der Herr Examinator seinen wissenschaftlichen Ernst bezweifeln würde, sollte eben diesen engen Sinn verlernen. Er darf vielleicht aus dem Munde eines ächten politischen Historikers wie Anton Springer die Worte hören und beherzigen: »Es wird eine Zeit kommen, wo man es unbegreiflich finden wird, daß bei der Schilderung der weltgeschichtlichen Entwicklung der Menschheit nicht auch der Kunstgeschichte ein breiter Raum gewährt war, wo es selbstverständlich erscheinen wird, daß Giotto und Rafael, Dürer und Rembrandt dem Manne, der sich historischer Bildung rühmt, ebenso bekannt und heimatlich sein müssen, wie Dante und Shakespeare, wie Richelieu und Mazarin. Daß diese Zeit bald komme, dafür nach Kräften zu arbeiten, ist meine Aufgabe, bleibt mein Ziel.«

Aber auch die eigentliche Kunstgeschichte, im Geist eines ächten Fachmannes vorgetragen, entspricht nicht immer und nicht auf die Dauer dem Zwecke, den wir mit solcher historischen Kost für den deutschen Studenten aus allen Fakultäten verfolgen sollten. Wenn wir von Grimms Geschichte der Phantasie- und Gedankenarbeit die Befürchtung aussprachen, sie verflüchtige die sinnlich sichtbare Erscheinung der bildnerischen Schöpfungen, weil sie nur ihren poetischen Gehalt erfassen will, sie vergeistige Alles, wo

es uns gerade auf die gesundheitspendende Anschauung selber, auf die Macht des künstlerischen Gebildes ankommt, die zu Herz und Sinnen dringt; so müssen wir auch gegen die rein geschichtliche Darstellung der Kunstentwicklung selber ein ähnliches Bedenken erheben. Wo sie den strengen Prinzipien der historischen Wissenschaft folgt und gar zugleich ein festes Durchschnittsmaß von Kenntnissen überliefern soll, da dürfte leicht das Eigentümlichste der Kunst zu kurz kommen und der Historiker verabsäumen, das wirklich beglückende Daseinsgefühl, das sie zu geben hat, den Hörern ungeschmälert zu vermitteln.

Die Geschichte der Kunst auf die Geschichte der Künstler, und diese wieder auf die Geschichte ihres Vaterlandes, ihrer Zeit zu gründen, — »die großen Meister als Geschöpfe ihrer Jahrhunderte zu deuten« ist eine Betrachtungsweise, welche die Kunstwerke sowol wie ihre Urheber nur in allseitiger Bedingtheit und Abhängigkeit erscheinen läßt, d. h. die Person selbst, wie das künstlerische Gebild zerpfückt. Der Charakter dieser wissenschaftlichen Darstellung ist wesentlich analytisch, zerlegend, und zersetzend deshalb ihre Wirkung auf das Gemüt der Jugend. Das aber widerspricht geradewegs der Absicht, welche die Kunst als Quickborn in den Umkreis unserer wissenschaftlichen Zeitbildung einführen möchte. Beeinträchtigt doch die negative Kritik schon genug alle Keime eigenen Lebens und frischen Werdemutes ringsum. Das widerspricht dem Bedürfnis der akademischen Jugend und enttäuscht die Sehnsucht, die sie zu dem Lehrer führt, der sie verstehen, menschlich verstehen kann. Nicht als ob wir geistiger Verweichlichung oder blöder Vertuschung der Gegensätze das Wort redeten; im Gegenteil, nichts ist heilsamer als das Ringen der Geister. Aber gerade dann dürsten sie wie der Hirsch nach frischem Wasser, — nicht nach destilliertem und zehnfach filtriertem, das nach der Retorte schmeckt.

Hier wäre der ganze Nachdruck, den Hingebung an die Sache und Begeisterung für den Beruf zu geben vermögen, auf die positive Seite der Darstellung zu legen, damit die Kunst mit der vollen Wucht ihrer Bedeutung auftrete, daß ganze Männer und abgeschlossene Schöpfungen vor dem Hörerkreis erscheinen, der erst erfahren soll was diesen Menschen und Taten der Vergangenheit den Anspruch giebt, von uns angerufen, aus weiter Ferne herbeigezogen, mit Liebe und Bewunderung begrüßt zu werden. Es ist nicht nötig, aus pädagogischen Rücksichten die historische Bedingtheit

auch dieser Gestaltenreihe zu läugnen oder zu verstecken, zumal den reiferen Köpfen gegenüber, die sich neben den jüngsten gerade in solchem Vortrag zusammenfinden. Es handelt sich oft nur um richtige Austeilung von Schatten und Licht, oder um Accentuierung, zuweilen nur um die Tonart, in der die nämlichen Dinge gesagt werden. Dafs Alles sich zum Ganzen füge, dafs die Betrachtung nicht nur beunruhige oder zerstöre, sondern erbaue, dafs nicht ein eitles Wissen um und über die Dinge an die Stelle selbstloser Vorführung und sinniger Begleitung der Erscheinungen selber trete, dafs selbst Kritik wieder positiv wirke, darauf kommt es an. Nicht als Geschöpfe ihres Jahrhunderts, sondern als Schöpfer sollen die großen Meister zuerst erscheinen, also muß die Kraft, die ihnen inne wohnt, voll und ganz gespürt werden.

Die herrlichsten Schätze, die aus vergangenen Jahrhunderten als Erbschaft auf uns gekommen, sollen nicht ungenutzt und ungenossen daliegen, oder als Spielzeug antiquarischer Gelehrsamkeit nur der Rumpelkammer der Kunstmausoleen anheimfallen, sondern als wertvollstes Vermächtnis uns wahrhaft gehören, indem wir sie täglich neu zu erwerben d. h. geistig nachzuschaffen lehren. Auch das ist ein erstrebenswertes Ziel des Kunsthistorikers an unsern Hochschulen. Er ward als Hüter und Erschließser dieses Hortes berufen, jedem, der verlangend bei ihm anklopft, daraus zu spenden; denn dieser Schatz guter Werke ist unerschöpflich, solange noch Seelen da sind, die nach ihm begehren.

Indessen der grade Weg, sagt man, zum eigentlichen Verständnis des Kunstwerks, ist vorerst unmöglich, weil die wichtigste Voraussetzung dazu, das künstlerische Sehen abhanden gekommen. Also bliebe nichts übrig als »von der Peripherie her auf den Mittelpunkt loszugehen.«

Auch hier, glauben wir, könnte dem Bedürfnis der heranwachsenden Generation auf einem andern Wege entgegengekommen werden, der wenn nicht der gradeste, vielleicht der natürlichste wäre: indem man vom Nächstliegenden ausgeht, d. h. auf den Vorstellungskreis Rücksicht nimmt, den die jungen Leute von den Gymnasien mitbringen, und doch das Ziel im Auge behält, dem man sie zuführen möchte. Fast alle stehen doch mehr oder weniger unter dem Einfluß des klassischen Geistes, des antiken Schönheitsideals, sei er auch noch so mittelbar abgeleitet, durch

literarische und kulturgeschichtliche Kanäle gegangen, durch ethischen und philosophischen Zusatz vergeistigt. Deshalb wird es dem Vertreter der alten Kunstgeschichte so viel leichter, an vorgefundene Beziehungen anzuknüpfen; er findet Alles bereit für die Anschauung der künstlerischen Gebilde selber. So ist auch von ihm zu erwarten, daß er durch grundlegende Geschmacksbildung und allseitige Klärung der Beziehungen zum künstlerischen Schaffen der weiteren geschichtlichen Erfassung desselben vorarbeite, d. h. dem neueren Kunsthistoriker die Bahn bereite.

Durch Winckelmann geht die Kunst des Altertums in das geistige Leben unserer Nation ein; sein Name steht neben dem Lessings und Goethes schon am Horizont des Schülers wie Homer, Sophokles und Platon. Seine Geschichte der alten Kunst faßt zum ersten Male die Kunst in ihrer Entwicklung als Produkt der gesamten Volkskultur, bedingt und eng verflochten nach allen Seiten mit den übrigen Betätigungen der Nation; sie ist in dieser Hinsicht auch Vorbild für uns Neuere. Durch Lessing und Goethe führt auch unser Weg zu den theoretischen und schöpferischen Anliegen aller Kunstbestrebungen der letzten hundert Jahre. Da muß eingesetzt werden, um all die Beziehungen zu verwerten, deren Ansätze wenigstens in der Vorstellungswelt der akademischen Jugend vorhanden daliegen. Hier schreiten wir, wie mit dem Vertreter der griechisch-römischen Kunstgeschichte auch mit dem Vertreter der deutschen Literaturgeschichte ergänzend und vervollständigend Hand in Hand.

Ein großer Teil unserer Hörer lebt und strebt in diesem Ideenkreis, die klassischen und germanischen Philologen, die Theologen und Gymnasiallehrer bereiten sich dort die Heimatstätte ihres eigenen Berufes, und wer stünde als Kind des XIX. Jahrhunderts ohne Anteil an dieser nächsten Vergangenheit da, läge sie auch abgetan als überwundener Standpunkt oder zeitweilig abgelöst durch modernste Naturwissenschaft hinter ihm. Ich wüßte kein nachbarlicheres und besser vorbereitetes Feld zu vielversprechender Arbeit als die deutsche Kunstgeschichte seit Winckelmann und Lessing, um ein wirkliches Kunstverständnis anzuregen und auszubilden, — vielleicht geradezu als Anfang der Studien neben der Geschichte der gleichzeitigen Literatur und der antiken Kunst, oder doch in möglichster Nähe. Carstens lebt im Homer und klassischen Schriftstellern sonst, wie Winckelmann, und findet den Ausdruck seiner poetisch allegorischen Neigungen

in der Statuenwelt des Altertums wie in Rafael und Michelangelo. Cornelius gehört schon zu Goethe, und sucht seine Formen bei Dürer, bis auch ihn die beiden großen Meister der Renaissance in Rom zur Läuterung führen. Overbeck greift weiter zurück zu den umbrischen und florentinischen Vorgängern jener und weiß sich im innersten Zusammenhang mit dem katholischen Mittelalter, wie mit den zeitgenössischen Romantikern in Dichtung und Geschichte. Also Fäden genug, die durcheinander laufend die Ausgangspunkte unserer modernen Bildung verbinden, Ausblicke genug in die Nachbargebiete, die Voraussetzungen der früheren Kunstgeschichte, — deren Formensprache, die man erneuern möchte, doch die Empfindungen des verwandelten Menschengeschlechts nicht mehr fassen. So der Widerspruch zwischen Wollen und Können und die Notwendigkeit gleichsam von vorn anzufangen, auch in den unentbehrlichsten Hilfsmitteln der Technik. So die Verwechslung des poetischen Inhalts, der Gedanken-schöpfung, mit dem Bildnerischen und Malerischen, das Ueberwuchern der Phantasie, und der Rückschlag in Nüchternheit und Kleinlichkeit, bis endlich — zur Kräftigung des nationalen Daseins, der Einheit Deutschlands und dem Anbruch unserer eigenen Zeit.

Darin liegen wieder zwei Vorzüge angedeutet, die sich in der Betrachtung der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts wie von selbst anbieten. Erstens die stetige Beziehung zur Gedankenwelt, zur Ideenarbeit, die dem Deutschen von Haus aus näher liegt, und so die Beziehung zur Kunsttheorie und Aesthetik, die verwoben mit der geschichtlichen Entwicklung selbst, seit Lessing, Schiller, Kant außerordentlich lehrreich die kritische Betrachtung des künstlerischen Schaffens selber begleitet. Sogar eine stattliche Reihe von Künstlern, die sich schriftlich Rechenschaft giebt, von Jos. Anton Koch und Cornelius bis zu Anselm Feuerbach! Und zweitens der zwingende Hinweis auf die Probleme der neuesten Zeit, auf die Irrtümer, die wir meiden müssen, und auf die ringenden Mächte, unter denen wir selber uns behaupten sollen mit eigenem Urteil.

»Es gab eine Zeit, schreibt Grimm aus persönlicher Erfahrung heraus, wo Alles was Cornelius schuf, bewundert wurde und seinen Gegnern tiefes Schweigen auferlegt war. Dann nahm Kaulbach seine Stelle ein. Auch dessen Werke heute ein gleichgültiger Anblick.« — Wäre das tragische Geschick dieser Künstlergenerationen, die unter der Blüte der Dichtkunst und Philosophie sich

hindurchgerungen, nicht auch uns die deutlichste Lehre, daß bildnerisches Schaffen etwas Anderes voraussetzt als Dichten und Denken, — und daß die Vollkraft dieses Schaffens nur auf der Grundlage nationalen Lebens, nicht in politischer Schattenexistenz, und nicht auf der Höhe gelehrter Bildung, sondern im Schofse eines gehobenen Volkes gedeiht?

Es handelt sich also bei dieser Betrachtung nicht allein um die geschichtliche Erkenntnis, die uns selber ans Mark greift, und unserm Heute noch zum Gericht wird, — sondern auch um die Erziehung des Geschmacks und die Bildung des Kunsturteils d. h. um lebendige Zwecke der Gegenwart, um ein geistiges Rüstzeug, das die heranwachsende Generation von dem Lehrer erwartet. Wenn wir uns fragen: wie gewinnt man die Befähigung, heutzutage in der schöpferischen Tätigkeit der eigenen Zeit das Richtige vom Falschen, das Wahre vom Gemachten und Erlogenen zu unterscheiden, so kommt es freilich darauf an, daß den wechselnden Neigungen der Mode gegenüber ein Bestand dessen sichtbar werde, das durch die Ehrfurcht der Jahrhunderte geädelt, der Kritik Derer entrückt bleibt, die nur Neues verlangen und nur die Leistungen frischer Berühmtheiten auf Kosten Derer emporheben, von denen das wirklich Große geschaffen worden. (Grimm a. a. O. S. 390 und 404.) Aber es kommt auch darauf an, die Jugend für die Kämpfe des eigenen Lebens vorzubereiten, ihre Augen zu öffnen für das künstlerische Schaffen der Gegenwart, nicht die Köpfe rückwärts zu richten sondern vorwärts, nicht abwärts freilich sondern zur Höhe. Das Publikum, zu dem auch sie gehören, die öffentliche Meinung, die sie mit bestimmen sollen, darf nicht jedem Schwätzer in die Hände fallen; also folgt für ihre Lehrer die Pflicht, daß die auserlesenen oder bevorzugten Individuen, die an unsern Hochschulen ihre Ausbildung suchen, und dereinst an der Leitung des Staates, der Kirche, des Kulturlebens überhaupt beteiligt sind, der Gefahr enthoben werden, von den Stimmen der Tagespresse blindlings, ohne aus dem elenden Gewäsch der Zeitungen das wenige Gute herauszuerkennen, abhängig zu sein, oder gar die Errungenschaften der Väter leichtfertig wieder preiszugeben.

Ist also dieser Untergrund historischer Betrachtung unserer nächsten Vergangenheit gewonnen, mit stetem Hinblick auf das Verständnis der Gegenwart, so ergeben sich auch näher und ferner Anlässe genug zur Ausbreitung und Vertiefung der Voraussetzungen. Vorträge über Rafael und Michelangelo wie über Dürer und

Holbein mit ihren Vorgängern und ihrem Gefolge schloß sich notwendig an die Vertreter der klassischen Richtung, während die Romantiker zum Verständnis ihrer selbst den Rückblick ins Mittelalter fordern, nur eben nicht mehr in einseitiger Begeisterung, wie sie selber ihn eröffnet, sondern in objektiver historischer Behandlung. Und wie diese Richtungen in der Kunst unserer Väter kämpfen auch heute die beiden andern, größern Gegensätze: die Idealisten und Realisten in Skulptur und Malerei. Das führt auf die Kardinalfragen alles bildlichen Darstellens überhaupt. Und zum Eindringen in diese Prinzipien, deren Entscheidung auch für alle andern Künste, ja schließlich für Wissenschaft und Leben mit bestimmend wirkt, gewährt die vollkommenste Ergänzung zur Geschichte der deutschen Kunst noch die gleichzeitige Betrachtung der französischen seit der Revolution, und zwar auch hier wiederum in engster Verbindung zwischen Kunst und Kunstkritik, in der fast alle Fragen des modernen Kunstlebens vielseitige und lehrreiche Erörterung finden.

»In unsern Tagen darf die Wissenschaft nicht mehr, wie dies früher geschah, sich selbstgenügsam vom großen Markte des Lebens entfernt halten, sagen wir mit Döllinger; vielmehr hat sie die stärksten Gründe sich mit ihren besten Früchten an der Lösung der unserer Zeit und Nation gestellten Aufgaben zu beteiligen, um mit allen social erhellenden und belebenden Kräften, empfangend und gebend, sich zu verbinden.«

So hat auch der moderne Kunsthistoriker alle Veranlassung, seine Wissenschaft im Dienste der werdenden Zeit zu verwerten. Jemehr aber hier die Betrachtung von der abgeschlossenen Vergangenheit zum beweglichen Fluß der eigenen Entwicklung hinüberdrängt, zu Erwägungen zwingt, denen wir noch nicht mit der ruhigen Objektivität des Historikers, sondern mit der ganzen subjektiven Parteilichkeit des Mitlebenden gegenüberstehen, desto notwendiger wird das Gegengewicht jenes festen Bestandes unantastbarer Meisterwerke, dauernd wertvoller Erscheinungen ersten Ranges, die wir als klassische Vorbilder hinzustellen streben, bei aller Anerkennung auch ihrer historischen Bedingtheit.

Es sind die Ideale der europäischen Kulturarbeit, in den vollkommensten Leistungen der bildenden Kunst verkörpert, die so den ethischen Halt gewähren, dessen gerade die bildsame Jugend bedarf. Sie soll deren innenwohnende Macht in voller Stärke an sich selber erfahren, um ferner an sie zu glauben.

Und grade diese intensive Betrachtung der Meisterwerke, die wir schon oben für den Anfänger empfohlen, sollte so schwer sein? —

Den Hörern im Auditorium der Universität ist, wie man sagt, nur Eines gemeinsam: die gering oder garnicht erst entwickelte Fähigkeit zum künstlerischen Sehen. Da wäre es denn unmöglich, von der lebendigen Empfindung des Schönen und Charakteristischen im vorgeführten Kunstwerk auszugehen. Täuschen wir uns also nicht darüber, dafs auch die Jugend unserer sogenannten gebildeten Stände nur sehr allmählich lernen kann, der ererbten Schätze innerlich Herr zu werden, und dem künstlerischen Schaffen der Gegenwart genussfähig und urteilsfähig gegenüber zu treten.

Mit Recht ist darauf hingewiesen, der Sinn für die bildende Kunst sei, ebensogut wie der für Musik, in sehr verschiedenem Grade verteilt, und manche scheinen seiner ganz bar. Aber auch ebenso entschieden mufs anerkannt werden, dafs in den meisten Fällen sich viel dazu tun läfst, diesen Sinn zu erwecken. Formenblindheit ist wie Farbenblindheit doch immer eine Ausnahme unter der überwiegenden Mehrzahl derer, auf deren normale Begabung gerechnet wird. Oft entbehrt das Organ nur der geeigneten Pflege und natürlichen Uebung, um sich erfreulichst zu entwickeln. Bei uns freilich in Deutschland mag es durch anhaltenden Nichtgebrauch stumpf und träge geworden sein. »Bedenkt man, wie sehr der deutsche Geist auf das Wesen und wie wenig auf die Erscheinung gerichtet ist, — schreibt Victor Hehn, — so möchte man jedem Deutschen, der dessen wert ist, zu seiner Bildung wünschen, dafs er gezwungen würde, eine Weile in der Atmosphäre des antiken, romanischen, südlichen Lebens zu atmen. Dort ist noch Schönheit und Idealität, um die freche Realistik zu mildern, der wir uns neuerdings ergeben zu haben scheinen«...

Es ist also eine Aufgabe nationaler Erziehung, vor der wir stehen, eine ernste tiefgreifende Angelegenheit zum Wol und Gedeihen der deutschen Volksseele, geeignet die ganze Frivolität Derer zu beschämen, die sorglos und kurzsichtig selber, die Tragweite unserer Arbeit nicht begreifen wollen. Gerade weil aber die Verkümmernng des sehenden und geniefsenden Organes in Deutschland geschehen ist unter dem Uebergewicht der Gelehr-

samkeit und ausschließlicher Bevorzugung der abstrakten Geistesrichtung, so ist der richtige Ort zum Beginne der Besserung die deutsche Hochschule, und die Erziehung der akademischen Jugend zu ästhetischer Genußfähigkeit das nächstliegende Mittel. Das alte, gesund und natürlich stets wieder sich hervordrängende Problem ist nur zu oft und lange zu geistig aufgefaßt und zu theoretisch angefaßt worden, und so immer allzu bald in erdenfremde Idealität abgeirrt. Mit wunderbarer Begabung, aber nach all den Hindernissen auch nur in verhängnisvoller Einseitigkeit, hat ein Winckelmann die ästhetische Erziehung noch spät an sich selber vollzogen, wie ein vorbildliches Erlösungswerk der kommenden Generation. Nur mit Sehnsucht sucht sie Schiller in den erhabenen Regionen reiner Sittlichkeit oder im bloßen Scheine des Spieles, unbefriedigt weil ihm der wertvolle Kern des Daseins unter dem Denken verloren geht. Nur Goethe wieder als begnadeter Mensch kann sie an sich üben sein Leben lang, bis zu höchster vielseitiger Genußfähigkeit, und bekennt noch dankbar im Alter, wie viel er der »großen Aufmerksamkeit und Uebung seines Auges schuldig geworden.« — Jetzt mehren sich von Neuem die Stimmen, die nach der rettenden Ergänzung unseres Wesens verlangen. Von der Härte des Kampfes hier, von der Strenge der Wissenschaft dort auseinandergezogen, suchen wir das Heil in dem Grunde des Lebensgeföhles und in ihrer Darstellung durch die Kunst, die allein noch so Manchem die Sicherheit seines Daseins zu bieten scheint.

Es verlohnt also der Mühe wol, dort zu beginnen, wo es not tut, bei uns daheim. Und wer sich überzeugt hat, daß Kinder schon im zarten Alter und immer wachsend, solange die Köpfe nicht durch Schulweisheit verbildet worden, mit wahrer Andacht die großartigen Kompositionen eines Albrecht Dürer bewundern, keine schönere Belohnung wünschen als in diese inhaltreichen Blätter sich versenken zu dürfen, wer die Erfahrung gemacht hat, wie frisch der Sinn auch unserer Gymnasiasten noch jedem schönen Bildwerk entgegenkommt, der giebt auch die Hoffnung nicht auf, daß Lehre und Weisung des Universitätslehrers unserer akademischen Jugend ein neues Reich erhebender Genüsse eröffnen kann, wo herrliche Früchte des eigenen Volkes und der mitstrebenden Nachbarnationen für sie bereit liegen, wenn sie nur versteht, zu rechter Stunde als Ganzes sich anzueignen, was die Vergangenheit nur getrennt besaß.

Darauf sollte also zunächst das Augenmerk des Lehrers der Kunstwissenschaft an unsern Hochschulen gerichtet sein, damit von hier aus die ästhetische Erziehung weiter dringe, der die Söhne der vornehmsten Familien sich wie einem adeligen Vorrecht am eifrigsten ergeben müssen.

Das erste Gebot dieser Anleitung zum Sehen der Kunstwerke bleibt aber, dafs die sinnliche Erscheinung zu ihrem vollen Recht komme, und Anfang und Ende aller Betrachtung sei, d. h. dafs das Bild, so inhaltreich es sein mag, nicht als Zeichen nur des Gedankengehaltes gefafst werde, sondern um seiner selbst willen, und dafs es zu Herz und Sinnen zugleich rede, wie ein Ereignis des Lebens in seiner vollen realen Wirklichkeit. Für den anders gewöhnten Beschauer giebt es allerdings kein besseres Mittel die Kunst des Sehens auszubilden, das Auge für das Bedeutsame in den Erscheinungen zu schärfen, als die Verbindung der Anschauung mit mündlicher Erklärung. Wie jedes bildliche Beispiel der Erzählung oder Auseinandersetzung zu Hülfe kommt und sich tief einprägt, so macht das Wort auch wieder das Bild wirksamer, sprechender, hebt das Wesentliche und Charakterische entschieden heraus, und trägt dazu bei den Eindruck unauslöschlich zu festigen.

Damit der sinnlich sichtbare Leib der künstlerischen Schöpfung die Geltung behalte, die ihm gebührt, und gegen alle Anwandlungen der Abstraktion des deutschen Geistes behaupte, mufs dem Vortrag und der Erklärung des Professors der Kunstgeschichte ein ergänzender Unterricht in den technischen Dingen zur Seite gehen. Es mufs überall an unsern Universitäten, wo nicht besondere Kunstschulen oder Akademien daneben bestehen, der studierenden Jugend Gelegenheit gegeben werden, die Lücken ihrer Kenntnisse und Anschauungen auszufüllen. Ein künstlerisch gebildeter Zeichenlehrer soll den kunsthistorischen Unterricht durch Uebung im Zeichnen, im Malen und Modellieren unterstützen. Auch diese Förderungen sind keineswegs neu, sondern nur vergessen oder unbeachtet geblieben.

»In der Geschichte der Architektur, schrieb Fr. X. Kraus, werden unzählige Termini technici gebraucht; viele von ihnen werden, hundertmal erklärt, nie vollkommen verstanden werden, wenn der Schüler gewisse Gegenstände niemals gezeichnet hat.«

»Man hat in der Plastik die menschliche Gestalt in ihrer Würde und Gesundheitsfülle gut als das Hauptziel aller bildenden Kunst darstellen! — glaubt man, dafs diese Empfindung ohne das

Studium der Natur und das Zeichnen des menschlichen Körpers zum vollen Besitz des Schülers werde?»

»Wie sehr Kunstformen und Entwicklungen durch das verschiedene Material bedingt werden, ist leicht gesagt: recht begriffen und gewürdigt wird es wol kaum von Solchen, die niemals im Atelier den Bruch des Steines und die Ansetzung des Meißels oder des Messers beobachtet haben.«

Man spricht in der Geschichte der Malerei viel von dem malerischen Vortrag: von Fleischtönen, Schatten und Lichtpartieen, vom Auftrag der Lichter, vom Vertreiben und Verschmelzen der Farben von Lasuren, von Mitteltönen, warmen und kalten Farben, flüchtigen Tinten, Lokaltönen, punktelndem oder flüssigem Farbauftrag, von Reflexen u. s. w.: alles Gegenstände, die notwendig zur Erörterung kommen, wo es sich um Charakteristik der einzelnen Meister und der verschiedenen Schulen handelt. Wer es für möglich hält, jene technischen Ausdrücke einem Schüler zum Verständnis zu bringen, der niemals der Arbeit des Malers sich unterzogen oder wenigstens ihr gefolgt ist, der hat ganz gewifs selbst weder Pinsel noch Platte in der Hand gehabt.«

»Der akademische Zeichenlehrer, in Verbindung mit dem Lehrer der Kunstgeschichte, soll in der Lage sein, diese Vorkenntnisse zu vermitteln. Seine Sache wäre es, in der geometrischen Projektionslehre, der Linear- und Luftperspektive, den Elementen der Architektur, der Lehre vom Licht und den Farben, den Anfängen der Malerei zu unterrichten.«

Kraus fordert diesen Unterricht nur von dem künftigen Kunstforscher, wie wir oben, natürlich in methodischer Durchführung. Aber auch im Interesse der ästhetischen Erziehung an unsern Hochschulen, wäre die Gelegenheit¹⁾ zu solcher Ergänzung der Begriffe außerordentlich wünschenswert, und hängt aufs Engste mit unserer Ueberzeugung zusammen, dafs eine nähere Verbindung von Kunstlehre und Kunsttheorie zu den besten Mitteln gehört, das Kunstverständnis auch im allgemeinen Sinne zu fördern. In England, wo man dergleichen Angelegenheiten stets von praktischen Gesichtspunkten aus anfaßt, hat Ruskin schon in Oxford für die akademische Kunstschule der Universität gesorgt

¹⁾ Unter unsern Universitäten, wo nicht Kunstakademien oder ähnliche Anstalten am Orte bestehen, sind Bonn mit dem trefflichen Küppers, und Göttingen mit dem Maler Peters, der besonders in naturwissenschaftlichen Zeichnungen geschätzt ist, in der glücklichen Lage, die wir wünschen.

und ein Künstler wie Herkomer ist Inhaber der Slade-Professorship, welche neben der kunsthistorischen Lehre auch Unterricht in der Ausübung der Künste fordert. Zur richtigen Beurteilung des Empfohlenen mag aber die berühmte und viel citierte Stelle aus Aristoteles' Politik auch hier ausdrücklich angerufen werden: »Nicht um Virtuosen oder Kunsthändler zu bilden, — unterweisen wir den Sohn des freien Mannes in diesen Dingen, — sondern um befähigt zu machen für die Betrachtung der im Körperlichen erscheinenden Schönheit und das richtige Urteil über Kunstwerke zu bilden, um die wahre Lebenskunst einer edlen Muse anzubahnen.« (K. B. Stark, a. a. O. S. 24 u. 50.)

Mit der Forderung eines kunsthistorischen Anschauungsunterrichts und geeigneter Seminarübungen im Sinne der ästhetischen Erziehung begegnen wir, wie H. v. Brunn in seiner Rektoratsrede über »Archäologie und Anschauung« hervorgehoben hat, gewifs auch dem dringenden Verlangen der Naturforscher und Mediziner, die schon von den Gymnasien eine Steigerung des Anschauungsvermögens ihrer künftigen Fachmänner begehren. Und damit treffen wir wieder auf die gemeinsame Wurzel dieses Bedürfnisses inmitten unserer wissenschaftlichen Welt, die von allen Regungen des menschlichen Gemütes Umgang nimmt, und einer ergänzenden Macht bedarf, welche das Dasein selber als unzersetzlichen Wert erhält, und gegen die rastlose Analyse der Wissenschaft wie gegen die unbefriedigten Forderungen der Ethik unter Schutz stellt, als Hauptsache, die über allem Vorwärtsstreben doch nicht verloren gehen darf.

Natürlich ist das Problem, das wir berühren, ein allgemeineres, »ein Problem der Volkserziehung, das der Lösung harret«; hier aber würde ein näheres Eingehen auf die Mittel und Wege der ästhetischen Pädagogik und der Verbreitung künstlerischer Bildung zu weit führen, da wir nur die Hochschulen ins Auge fassen. Eins aber ist seltsam auch hier, wo die Wissenschaft das Scepter führt: mit welcher Verkennung der gemeinsamen Ziele die Unvereinbarkeit der klassischen Studien und der modernen Naturforschung gepredigt wird, gerade in Rücksicht auf die Steigerung des Anschauungsvermögens schon in der Schule. Vielleicht bedarf es des Kampfes zwischen beiden, der wegen des Lehrplans entbrannt ist, um zur Selbstbesinnung auf ihr bestes Teil zurück

zu führen und damit zur Wiedererkennung des gemeinsamen Ursprungs.

Trotz aller gelehrten Vertiefung in das Altertum, an der Hand unserer klassischen Philologie und Archäologie, haben wir ein herrliches Erbteil des hellenischen Stammes noch immer nicht wieder gewonnen, ein Lebensprinzip, das Götter und Menschen verband, das Wissenschaft und Religion wie Alltagsleben und Kunst gleichermaßen durchdrang: das ist die innige Gemeinschaft mit der Allmutter Natur. Ihre heiligsten Geheimnisse sind uns Erben des arisch-hellenischen Denkens noch immer durch den Einfluß des Orients entfremdet, und tausendjährige Gewöhnung stellt sich dem Verlangen entgegen, uns auf weitem Umweg an der Hand des Naturerkennens wieder zurück zu finden zum vollen Einverständnis mit ihr. — Sollte nicht das Studium der griechischen Kunst und des griechischen Lebens sonst uns zurückleiten zu dem nämlichen Bezirk, wo griechische Religion und griechische Naturkunde ihren Ausgang genommen? Und ist nicht das letzte Ziel der modernen Naturwissenschaft, praktisch genommen, das Einvernehmen mit den Bedingungen unseres Lebens, Vollkommenheit des Menschendaseins auf dem Grunde der Naturgesetze, eigentlich dasselbe, was als Ideal erfaßt, von Priestern und Weltweisen als Lebenskunst gepredigt, aus aller Gestaltung des griechischen Geistes hervorleuchtet?

Die Kunstgeschichte seit dem Ende des hellenischen Staatslebens und dem Eindringen orientalischen Denkens in das Römerreich ist eine Geschichte dieses gebannten Ideales, von dem nicht lassen kann, was gleichen Stammes ist mit den Völkern Griechenlands. Aus tiefer Unterdrückung und schonungsloser Verfolgung bricht es immer wieder hervor als gesundes Verlangen dieser Volksnatur, bald als Wiederholung griechischer Kunstformen, bald als Erwachen griechischer Wissenschaft, bald als klassische Schulung, bald als romantische Schwärmerei. Durch die Geschichte des Ketzertums von ehemals bis zur Geschichte des Materialismus von heute, taucht es auf in den mannichfaltigsten Erscheinungsweisen, je weiter vom reinen Ursprung entfernt, desto abenteuerlicher und abstrakter in seinem Gebahren, unverkennbar überall da, wo es sich um Erkenntnis der Natur in der Wissenschaft oder um Darstellung der Natur in der Kunst handelt. Und so wird die klassische Bildung, die wir hindurchgerettet, zurückerobert, gesteigert und vertieft im Studium der griechischen Philosophie,

der griechischen Dichtung und endlich der griechischen Kunst, zu ihrem letzten Siege erst durchdringen in Anerkennung des gemeinsamen Zieles, das auch die modernste Naturwissenschaft verfolgt, der Begründung unseres Menschendaseins auf die volle ursprüngliche Weisheit der großen Allmutter, deren Schöpfung wir auch heute noch entsteigen wie damals. Indem wir ihre ewigen Gesetze, auf denen wir fußen, zugleich zu den heiligsten Geheimnissen erheben, nach deren Erfüllung wir streben, werden wir, die höchsten Ziele unserer Kulturarbeit und unseres ethisch-idealen Denkens im Auge, doch nie vergessen, daß sie auf dem einzigem Heimatgrunde unseres irdischen Wesens erwachsen. So wird auch das Problem der ästhetischen Erziehung oder der künstlerischen Bildung der heranwachsenden Generation erst gelöst werden und sich wahrhaft fruchtbar erweisen für die Verjüngung des Volkes, wenn sie ausgeht von der innigen Gemeinschaft mit der Natur wie einst bei den Hellenen.

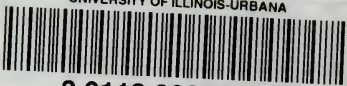
Wir erwarten das Erwachen des künstlerischen Sinnes vielmehr von der Gesundheit unseres natürlichen Daseins als von irgend welchen pädagogischen Medikamenten: Kunstsinne ist mindestens zur einen Hälfte Natursinn. Und die Hygiene in unsern Schulen, die Jugendspiele in unsern Gymnasien, die Pflege körperlicher Übungen an unsern Universitäten müssen, neben der Übung des Auges und des Ohres zur Ausbildung der halbverkümmerten Organe, zunächst noch mehr leisten, als alle geschichtliche Gelehrsamkeit von der Höhe des Katheders.

Das Gefühl für die Schönheit des Daseins, welche die Kunst gestaltet, quillt nur aus dem gesunden Lebensgefühl. In einer Zeit also, wo ohne Unterricht nicht auszukommen ist, arbeiten Kunstlehre und Naturlehre einander in die Hände, einem einheitlichen Ziele der Lebensgestaltung entgegen. Und so wird die Erstere zur berufenen Vermittlerin zwischen dieser und ihrer vermeintlichen Gegnerin, der humanistischen Bildung, ruft aber beiden zu: findet uns vor Allem das verlorene Kleinod zurück, das wir suchen, und ihr werdet sehen, daß ihr Eins seid in ihm.

L i t e r a t u r

- K. B. Stark, Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten. (Rede am 22. Nov. 1873.) Heidelberg 1873.
- — Kunst und Schule, Jena 1848 u. Darmstädter allgem. Schulzeitung 1871.
- Bruno Meyer, Aus der ästhetischen Pädagogik. Berlin 1873.
- — Das Aschenbrödel unter den Wissenschaften. (In der Deutschen Warte 1873.)
- Anton Springer, Rede beim Antritt der Leipziger Professur, 29. April 1873. (Im neuen Reich. III.) Leipzig 1873.
- Franz Xaver Kraus, Ueber das Studium der Kunstwissenschaft an deutschen Hochschulen. Straßburg 1874.
- Hans Müller, Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft. Köln 1878.
- Anton Springer, Kunstkenner und Kunsthistoriker. (Im neuen Reich 1881 und Bilder aus der neuern Kunstgesch. 2. Aufl.)
- Heinrich v. Brunn, Archäologie und Anschauung. (Rektoratsrede.) München 1885.
- Eduard Dobbert, Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand. (Rede am 21. März 1886.) Berlin 1886.
- Georg Dehio, Das Verhältnis der geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Studien. Preussische Jahrbücher. Berlin 1887.
- Wolfg. v. Oettingen, Die Ziele und Wege der neueren Kunstwissenschaft. Marburg 1888.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA



3 0112 063821141